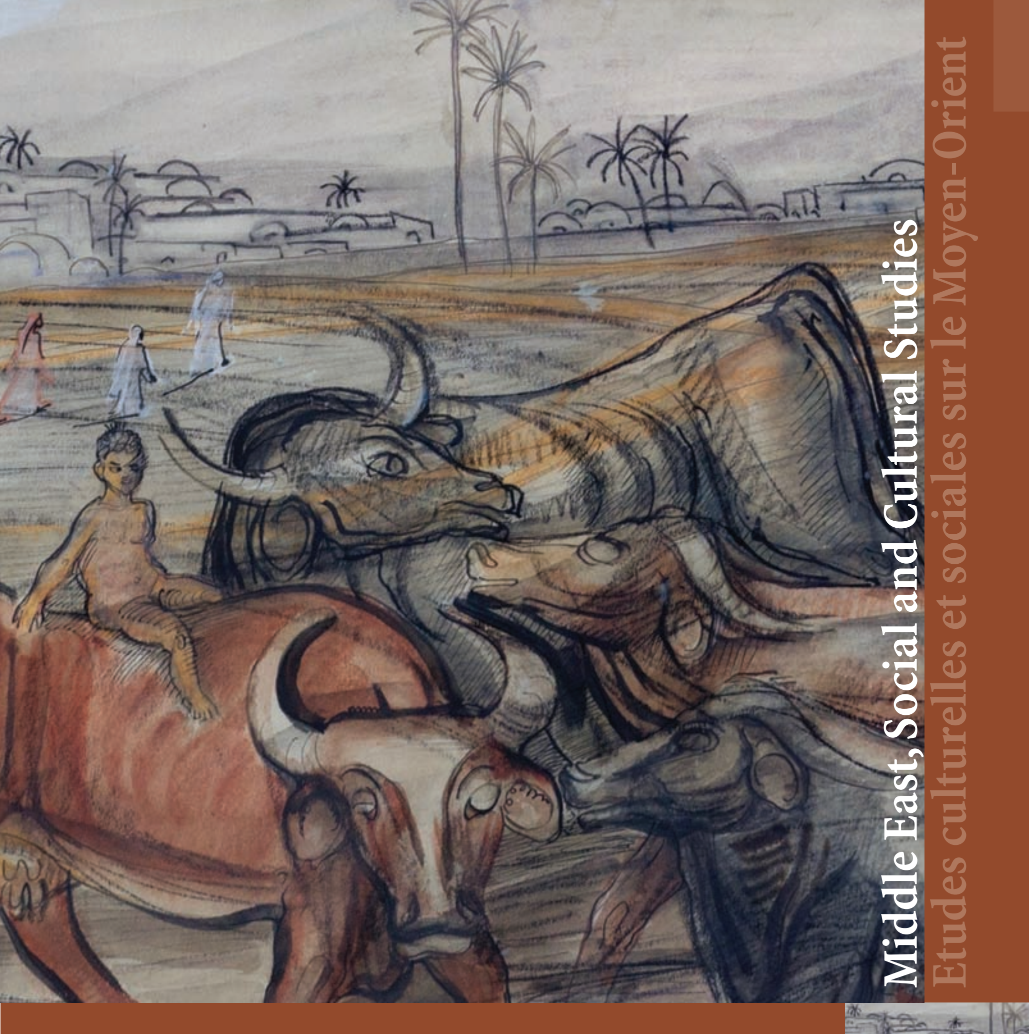


Middle East, Social and Cultural Studies
Etudes culturelles et sociales sur le Moyen-Orient
3

Nadia Radwan

Les modernes d'Egypte

Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués

Peter Lang

Cet ouvrage explore un moment clef du développement de l'art moderne égyptien, lorsque sont définis les fondements d'une nouvelle pratique artistique au début du 20ème siècle. Basé sur un important travail de terrain mené en Egypte et sur des documents d'archives jusqu'ici inexplorés, il se centre sur une génération de peintres et de sculpteurs appelés les *pionniers* (*al-ruwwad*). Formés dans des institutions telles que l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, leur production s'inscrit dans un mouvement de renaissance artistique et reflète les multiples interactions transculturelles entre l'Egypte et l'Europe. Cette étude offre ainsi un regard nouveau sur ces artistes qui ont posé les jalons du modernisme égyptien et met en lumière une production jusqu'ici peu étudiée. Tandis que l'on aborde aujourd'hui l'histoire de l'art dans une perspective globale à la lumière de circulations, d'échanges et de réseaux, elle offre un point d'ancrage permettant de mieux appréhender les dynamiques et les enjeux actuels de l'art contemporain au Moyen-Orient.

Nadia Radwan est historienne de l'art et enseigne à l'Université de Berne, où elle occupe la chaire de World Art History. Dans la même institution, elle dirige le programme doctoral Global Studies – Walter Benjamin Kolleg. Ses recherches portent sur les arts visuels modernes au Moyen-Orient et les pratiques muséales dans une perspective globale. Elle est l'auteure de nombreux articles sur l'art et l'architecture modernes en Egypte.

www.peterlang.com

Les modernes d'Egypte

Etudes culturelles et sociales sur le Moyen Orient

Cette collection vise à approfondir la réflexion sur les rencontres, les conflits et les transformations qui ont eu lieu au Moyen-Orient à partir du XVème siècle jusqu'au présent et même au-delà. Elle souhaite recevoir des propositions venant des sciences sociales et humaines prenant en considération l'adoption, le développement ou la réélaboration de phénomènes sociaux et culturels fondamentaux dans l'aire du Moyen-Orient, conçu dans son acception la plus large, à n'importe quel moment de l'histoire entre le XVème siècle et l'âge contemporain avec une attention particulière à leurs futures implications. Elle met l'accent sur l'approche socio-anthropologique et historique dans le but de produire des analyses des systèmes symboliques et des pratiques sociales des différentes sociétés de cette région du monde.



PETER LANG
Bern · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Warszawa · Wien

Nadia Radwan

Les modernes d'Egypte

Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués

PETER LANG
Bern · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Warszawa · Wien

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »
« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site http://dnb.ddb.de.

Illustration de couverture : Ragheb Ayad, *Le champ*, encre sur papier, 1953 (Détail). Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.

L'étape de la prépresse de cette publication a été soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.
Ouvrage publié avec le soutien du Décanat de Faculté des Lettres de l'Université de Genève.

ISSN 1663-6384
ISBN 978-3-0343-2133-4 pb.
ISBN 978-3-0343-2703-9 EPUB
DOI 10.3726/b12120
ISBN 978-3-0343-2702-2 ePDF
ISBN 978-3-0343-2704-6 MOBI



Wabernstrasse 40, CH-3007 Berne, Suisse
bern@peterlang.com, www.peterlang.com



A Lilo, Samir et Karim Radwan

Table des matières

Note sur la translittération

Afin de faciliter la lecture du texte, les mots et les titres d'ouvrages en arabe ont été translittérés selon une version simplifiée des règles en vigueur dans les ouvrages scientifiques. Il n'a pas été fait usage des signes diacritiques ni de la distinction des voyelles longues et brèves. Les noms propres d'origine arabe ont été transcrits conformément à leur acceptation française et les noms et prénoms d'artistes sont fidèles à leurs signatures usuelles en lettres latines.

Liste des illustrations

Chapitre 1

Chapitre 2

Chapitre 3

Chapitre 4

Chapitre 5

Chapitre 6

Chapitre 7

Avant-propos

Le 27 mars 2011, le Musée Mahmoud Moukhtar organisait une manifestation en l'honneur de l'artiste Ahmed Bassiouny (1978–2011), martyr de la Révolution, décédé à l'âge de 32 ans au cours du soulèvement du 28 janvier de la même année. Artistes, activistes et personnalités de la sphère culturelle cairote s'étaient précipités, à cette occasion, dans une salle aménagée au sous-sol du Musée. Tous étaient présents pour rendre hommage à Ahmed Bassiouny, jeune plasticien reconnu pour ses installations sonores et professeur assistant à la Faculté d'Education artistique de l'Université d'Helouan[1]. Après plusieurs témoignages éloquents de la part de ses collègues et amis et quelques récitations spontanées de poésie, une projection de photographies accompagnée d'un chant patriotique diffusait, en alternance, des images de la vie et l'œuvre de Bassiouny et du sculpteur Mahmoud Moukhtar (1891–1934), lui-même arrêté et incarcéré lors d'une autre révolution, celle de 1919.

Cette analogie entre un jeune artiste et militant contemporain et un sculpteur qui avait marqué le début du XXème siècle soulevait plusieurs questions : pourquoi se référait-on à cette période spécifique de l'histoire dans le contexte d'une révolution contemporaine ? Que nous révélait-elle de la relation entre art, politique et pratique artistique en Egypte ? Quel rôle l'artiste égyptien avait-il joué dans les moments clefs de l'histoire moderne du pays ?

Cet ouvrage est né de la volonté de comprendre les circonstances du développement d'une histoire de l'art moderne égyptien comprise entre 1908, année qui marque la création de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire et le début de l'institutionnalisation de la pratique artistique, et 1937, date à laquelle l'Egypte accède à son indépendance et participe, pour la première fois, à la Biennale de Venise. Il entend mettre en lumière les acteurs et la

1 Au mois de juin 2011, la Biennale de Venise rendait hommage à Ahmed Bassiouny en exposant son installation vidéo intitulée *30 Days of Running in Place* dans le Pavillon d'Egypte.

production d'un milieu artistique égyptien qui ont marqué cette période pour comprendre les fondements d'une culture visuelle considérée comme pionnière au point que les artistes égyptiens continuent à s'y référer aujourd'hui.

Tout au long de ma recherche, je me suis interrogée au sujet de ma propre positionalité : d'une part, en tant que chercheuse universitaire, formée en Europe et portant, de ce fait, tout le poids de la tradition académique orientaliste et, d'autre part, en tant que binationale (suisse-égyptienne), née et éduquée à Genève, en d'autres termes « une étrangère mais pas tout à fait ». J'ai ainsi tenté de faire de ma propre hybridité, de cette ambivalence qui implique constamment de se redéfinir, un atout méthodologique qui s'inscrit dans une démarche de déconstruction et de relocalisation du savoir.

Préface

Silvia Naef, Université de Genève

Je suis très heureuse de pouvoir préfacer le deuxième volume consacré à l'art moderne du Moyen-Orient paraissant dans la collection « Etudes culturelles et sociales sur le Moyen-Orient » chez Peter Lang. En effet, comme le précédent qui traitait de l'essor d'une scène artistique en Iran , celui-ci est le fruit des recherches doctorales d'un petit groupe de chercheuses que j'ai pu accompagner depuis 2007–2008 et dont l'auteure, Nadia Radwan, a fait partie. Il est issu de sa thèse soutenue à l'Université de Genève en 2013, intitulée *Une Renaissance des Beaux-Arts et des Arts appliqués en Egypte. Synthèses, ambivalences et définitions d'une nation imaginée (1908–1938)* et codirigée par ma collègue Leïla El-Wakil et moi-même.

En comparaison avec d'autres pays de la région, la scène artistique égyptienne a reçu une majeure attention de la part des milieux académiques occidentaux et des ouvrages s'y référant sont parus ces dernières années, dont celui de Jessica Winegar, *Creative Reckonings: the Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*[2], ou le plus récent de Patrick Kane qui se propose de lire le mouvement artistique à la lumière des courants politiques[3]. Dans *Modern Egyptian Art, 1910–2003*, Liliane Karnouk donnait une vision d'ensemble de l'évolution de l'art moderne dans son pays[4]. Enfin, dans mon livre consacré à la modernité artistique dans le monde arabe, que je publiais en 1996, je consacrais un chapitre entier au premier pays du monde arabe où une scène artistique institutionnalisée s'était formée[5].

1 Alice Bombardier, *Les pionniers de la Nouvelle peinture en Iran, Œuvres méconnues, activités novatrices et scandales au tournant des années 1940*, Berne, Peter Lang, 2017.

2 Winegar 2006.

3 Kane 2012.

4 Karnouk 2005.

5 Naef 1996.

Cependant, Nadia Radwan est la première à avoir tenté de reconstruire dans le détail, à partir de matériel d'archives – notamment égyptien – encore inexploré, la période constitutive de l'art moderne en Egypte, qui est celle qu'elle définit comme allant de l'année qui voit l'inauguration de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire (1908) à la première participation de l'Egypte, en 1937, à la Biennale de Venise. Elle nous livre des informations précieuses et documentées, qui n'étaient pas disponibles jusqu'à ce jour, sur la manière dont un intérêt pour les arts de type européen se constitue, et nous montre l'interaction indispensable entre des acteurs européens et égyptiens, généralement négligée par l'histoire de l'art nationale. Dans un chapitre spécifiquement consacré à ce sujet, elle retrace le rôle des femmes – dont celui de la célèbre féministe Hoda Charaoui – dans l'essor d'un « amour de l'art », dans un parallélisme entre deux phénomènes de la modernité, l'émancipation féminine et l'adoption de la pratique de l'art occidental.

Une des grandes originalités de cet ouvrage se situe dans la part que l'auteure consacre à la production artisanale, enracinée dans l'« art islamique », dont elle souligne la continuité. Elle fait ressortir les passerelles qui existent entre un art savant de modalité européenne et les efforts faits par de nombreux acteurs de la scène égyptienne pour maintenir vivant un savoir-faire que la production industrielle risquait de faire disparaitre, dans une sorte de version locale du mouvement *Arts and Crafts*. On peut par ailleurs remarquer que si l'introduction d'un art savant à l'européenne était surtout le fait de Français et d'Italiens, ce sont des Britanniques qui se sont préoccupés des arts locaux, un peu comme ils l'avaient fait dans le sous-continent indien avec la fondation de la Mayo School of Industrial Arts à Lahore en 1875[6], quoique moins efficacement dans la durée.

Enfin, Nadia Radwan nous fait revisiter les pavillons de l'Egypte dans les nombreuses expositions internationales, depuis le 19ème siècle jusqu'à l'Exposition universelle de Paris en 1937, la première à laquelle l'Egypte participe en tant que nation indépendante. Par cela, elle parvient à nous faire percevoir à quel point la vision de soi et la vision de l'autre peuvent différer. En effet, alors que la présentation de l'Egypte sous domination

6 National College of Arts depuis 1958.

coloniale ne sortait pas des clichés orientalistes, dont la célèbre Rue du Caire créée pour les expositions universelles de 1889 à Paris et de 1893 à Chicago peut être considérée comme l'apogée, le pavillon égyptien de 1937 montre résolument le pays sous l'aspect de la modernité, ce que la présence d'œuvres de grands artistes contemporains comme Mohamed Naghi ou Mahmoud Saïd souligne. Ce n'est plus l'art islamique avec ses arabesques et ses calligraphies enchevêtrées qui représente la nation enfin devenue indépendante, mais un art occidental réapproprié et réinterprété par les premiers créateurs d'une modernité égyptienne.

Avec son ouvrage, Nadia Radwan parvient à situer l'essor de l'art moderne égyptien dans le cadre plus général d'une culture et d'une époque spécifiques et nous permet ainsi d'en saisir les multiples enjeux. Elle nous montre comment se constitue un champ artistique nouveau dans un pays dont les pratiques relevaient d'autres conceptions et modalités, avant que les courants artistiques modernistes – dont le surréalisme récemment « redécouvert » est la première manifestation – ne finissent par s'affirmer[7]. Son livre constitue ainsi une pierre essentielle dans la construction de l'édifice d'une histoire de l'art égyptien moderne.

Genève, le 6 mai 2017

7 Une exposition a été consacrée par le Centre Pompidou à ce mouvement en 2016–2017 : Bardaouil, Fellrath 2016. Cf. aussi Bardaouil 2017.

Remerciements

Nombreuses sont les personnes qui ont contribué à cet ouvrage et qui m'ont soutenue tout au long de la longue et passionnante aventure de ma thèse de doctorat, débutée en 2008. C'est grâce à leur confiance et à leurs précieux conseils que ce livre existe. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Leïla el-Wakil, qui a cru en moi en me et qui m'a transmis, au fil des ans, sa passion et son savoir dans le domaine du patrimoine culturel. Ma très grande reconnaissance va également à Silvia Naef, pour son soutien, la richesse de ses commentaires lors des différentes étapes de ce travail, ainsi que pour avoir créé un cadre institutionnel favorable à la recherche sur les arts visuels du Moyen-Orient à l'Université de Genève. De même, j'aimerais exprimer mes sincères remerciements à Mercedes Volait, dont les recherches ont été une source constante d'inspiration, pour son soutien et ses renseignements toujours éclairants sur l'art et l'architecture de l'Egypte moderne. Je remercie également Kirsten Scheid pour les nombreux échanges qui ont nourri ma réflexion. Parmi les personnes rencontrées sur le terrain, celles et ceux qui ont généreusement partagé avec moi leurs archives familiales et leurs collections privées ont ici toute ma reconnaissance. Je pense à Eimad Abou Ghazi, Sanad Basta, Sophie Habib Gorgui, Nawal Hassan, Marion Charobim, Ikram Noshi et Suzanne Ramsès Wissa Wassef. Je tiens à exprimer ma gratitude à celles et ceux qui, en Egypte, ont pris le temps de s'entretenir avec moi et de répondre à mes questions sans compter leurs heures ; Mohamed el-Husseini el-Aqqad, Samir Gharieb, Ahmad Hamid, Adam Henein, Zeinab el-Seguini, Ahmed Fouad Selim, Mina Saroufim, Abdel Ghafar Shedid, Subhi al-Sharuni, Tarek el-Qawmi et Yousri al-Quwaydi. Je suis également redevable aux membres du personnel des Archives nationales d'Egypte, ainsi qu'à celui de la Rare Books and Special Collection Library de l'Université Américaine du Caire, en particulier Ola Seif et Rana Kadry, pour leur disponibilité et leur professionnalisme. A l'Université de Genève, je remercie Dario Gamboni ainsi que mes collègues du département d'histoire de l'art. A l'Université américaine de Dubaï, j'ai eu la chance de

côtoyer Woodman Taylor qui a élargi mes horizons sur l’art moderne et contemporain des pays du Golfe et de l’Asie du Sud. Ma reconnaissance va également à mes collègues de l’Université de Berne, en particulier Peter Schneemann, pour sa confiance et nos échanges toujours stimulants sur les pratiques artistiques contemporaines. Ce travail est aussi tributaire des relectures attentives et des réflexions d’Ibrahim Awad, Noémie Etienne, Jacques Fournier, Aline Schlaepfer et Jérôme Valette. Les membres de l’Association Culturelle Egypto-suisse, en particulier Gihane Mokhtar Brandt et Rachida Teymour sont chaleureusement remerciées pour leur bienveillance. Merci à Dimitri Montanini, qui partage sa vie avec ce livre depuis plus de deux ans, d’être mon pilier. Enfin, ma plus profonde gratitude va à ma famille ; Lilo Radwan pour ses éternels encouragements, Samir Radwan pour m’avoir transmis son amour de l’Egypte avant de partager le mien et à Karim Radwan pour sa présence, sa constance et sa force tranquille.

Introduction

1. Les pionniers et la *nahda*

Les artistes qui nous intéressent ici sont communément désignés par le nom de « pionniers » (*al-ruwwad*). Ce qualificatif renvoie au fait qu'ils sont les premiers à bénéficier d'une formation artistique institutionnalisée sur le modèle européen à la suite de la création de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire en 1908[1]. Le terme reflète bien l'idée qui veut que l'art en Egypte soit né avec la création de cette institution[2]. Toutefois, comme nous le verrons dans le premier chapitre de ce livre, il existe déjà, dès la fin du XIXème siècle, des artistes égyptiens formés en atelier auprès d'enseignants européens. C'est pourquoi, en gardant à l'esprit qu'il existe des précurseurs aux pionniers, nous emploierons ce terme pour désigner cette première génération d'artistes qui, ayant bénéficié d'une formation institutionnelle dans le domaine des Beaux-Arts, débutent leur carrière dans les années 1920 et 1930.

Pour ces artistes, la notion de « Beaux-Arts » (*al-funun al-jamila*), telle que définie par l'Europe, représente une innovation et sa pratique, un signe de progrès et de « culturation » (*tathqif*). Comme le démontre Kirsten Scheid dans ses études sur les arts visuels dans le contexte du Liban mandataire, la pratique des Beaux-Arts est alors considérée comme « un instrument civilisationnel de la modernité »[3]. C'est ainsi dans un contexte politique secoué par les luttes pour l'indépendance et l'émergence des nationalismes, que les pionniers égyptiens doivent se conformer aux exigences d'une modernisation pensée sur le modèle occidental tout en affirmant de nouvelles identités à travers leur pratique artistique.

1 La plupart des ouvrages sur la question débutent le récit du modernisme égyptien en 1908 : Azar 1954; Naguib 1992 ; Al-Gabakhangi 1986 ; Al-Sharuni, Iskandar, Al-Malakh 1991.

2 Naef 1996, p. 57.

3 Scheid 2007.

Leur pratique se définit par l'apprentissage de techniques et de genres européens, comme la peinture à l'huile, le paysage, le portrait ou le nu. Mais qu'en est-il des pratiques qui précèdent l'introduction des Beaux-Arts en Egypte et qui s'inscrivent dans la tradition des Arts appliqués (*al-funun al-sina'iyya*), des arts décoratifs (*al-funun al zaghrafiyya*) ou de l'artisanat (*sina'a yadawiyya*) ? Quelle place occupent les Arts appliqués et l'artisanat dans le cadre d'un renouveau artistique basé sur l'institutionnalisation du modèle des Beaux-Arts européens ? Que nous apprend le dialogue entre Beaux-Arts, Arts appliqués et artisanat des notions d'art « mineur », d'art « majeur », d'individualité et de collectivité dans le contexte égyptien ? Cet ouvrage entend aborder ces questions afin d'offrir des pistes de réflexions quant à la place qu'occupent les Arts appliqués d'un point de vue théorique et pratique dans le renouveau artistique initié par les pionniers.

Bien qu'ils jouent un rôle de premier plan dans le développement de l'art moderne égyptien, les pionniers ont longtemps été – et le sont parfois encore – méconsidérés tant par la critique égyptienne qu'occidentale et leur production a souvent été sous-évaluée et incomprise. La littérature sur la question leur reproche leur appartenance à une élite cosmopolite tournée vers la culture européenne[4]. Par conséquent, leur production est réduite à l'« imitation » des modèles européens[5], ce que Partha Mitter a appelé le « syndrome du Picasso manqué » pour désigner le discours dominant d'une histoire de l'art occidentale qui exclut les modernismes qui se développent en périphérie des « centres » de production artistique[6]. Leur production étant parfois qualifiée de « mauvais académisme » ou encore d'« impressionnisme de mauvaise souche »[7], l'adhésion de ces artistes à des mouvements qui sont perçus comme dépassés au même moment en Europe est alors imputée à l'importation tardive des modernismes par les artistes périphériques. Ce critère temporel apparaît toutefois très relatif dans une analyse qui se concentre ici sur la manière dont se sont développés les arts visuels modernes

4 Azar 1961, p. 15.

5 Patrick Kane, dans son étude qui porte sur les avant-gardes égyptiennes et les idéologies politiques dans les années 1940–1960, qualifie les pionniers de « propriétaires terriens élitistes ». Kane 2012, p. 12.

6 Mitter 2008, p. 534–537.

7 Azar 1961, p. 15.

en Egypte. Dans le contexte de l'Inde, par exemple, Geeta Kapur souligne dans son étude au titre évocateur *When was Modernism in Indian Art ?* que la temporalité dans laquelle les artistes indiens adhèrent aux modernismes occidentaux n'est pas aussi significative que le contexte des luttes anticoloniales dans lequel ces nouvelles pratiques se développent[8]. C'est pourquoi, en dégageant la production des pionniers d'une grille de lecture basée sur le paradigme *centre-périphérie* qui limite son analyse à l'importation aveugle de l'idée d'une modernité universelle, cet ouvrage se propose de réhabiliter cette génération d'artistes pour comprendre comment ils ont contribué au projet d'une renaissance culturelle.

Au début des années 1920, les intellectuels et idéologues nationalistes égyptiens formulent le projet d'une *nahda*, à savoir, d'un « renouveau » ou d'une « renaissance » qui doit intervenir simultanément dans le domaine politique, économique, social et culturel[9]. Le projet politique de la *nahda* est donc formulé par les idéologues nationalistes comme une nécessité de redéfinir une identité égyptienne basée sur des valeurs territoriales, tout en construisant une modernité (*hadatha*). Partant du postulat formulé par Benedict Anderson qu'il ne s'agit pas de distinguer une communauté imaginée par sa fausseté ou son authenticité mais bien par le style dans lequel elle est imaginée[10], je m'intéresserai aux réponses visuelles des pionniers à la construction d'un *imaginaire national* qui s'impose comme une condition *sine qua non* de la *nahda*.

Cette renaissance est transnationale dans la mesure où elle s'inscrit, comme le démontre Béatrice Joyeux-Prunel dans le cas des avant-gardes européennes[11], dans un contexte de circulation de personnes et d'œuvres, de formation de réseaux, et de transferts culturels entre l'Egypte et l'Europe. Je comprends ici la notion de transfert telle que définie par Michel Espagne comme « tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre [qui] a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte

8 Kapur 2000, p. 301.
9 Al-'Aqqad 1928, p. 13.
10 Anderson 2006, p. 20.
11 Joyeux-Prunel 2015, p. 13–16.

des vecteurs historiques du passage»[12]. C'est ainsi dans la perspective de circulations et de cultures en mouvement[13], en tenant compte de la mobilité des acteurs mais aussi des images que j'analyserai les transformations des arts visuels dans le contexte du projet de la *nahda*.

En plus des réseaux d'échanges qui se forment de part et d'autre de la Méditerranée, les villes du Caire et d'Alexandrie sont caractérisées, dans les années 1920 et 1930, par leur cosmopolitisme et forment des «zones de contact». Tandis que Marie Louise Pratt définit celles-ci comme des espaces sociaux, dans lesquels les cultures se rencontrent et s'affrontent, souvent dans des contextes de relations de pouvoir asymétriques[14], ce livre entend souligner les aspects créatifs et connectifs de ces espaces. En effet, dans le contexte de la formation d'un milieu artistique égyptien, les relations de pouvoir semblent avoir constitué moins un enjeu que celui de consolider des réseaux internationaux. Ainsi, si le cosmopolitisme peut être considéré comme un instrument du colonialisme, il ne se limite pas, comme l'a relevé Robert Ilbert, à des relais de la domination impérialiste, mais s'ouvre également aux échanges dans le bassin méditerranéen[15].

2. Des histoires de l'art moderne égyptien

Depuis plus d'une décennie, un intérêt grandissant se manifeste pour l'art moderne et contemporain des pays du Moyen-Orient. L'impulsion de cet engouement a paradoxalement suivi le choc des attentats du 11 septembre 2001 et les débats sur l'«intégration» des musulmans aux Etats-Unis et en Europe[16]. La décennie suivante a vu naître d'innombrables expositions

12 Espagne 2013, p. 1.
13 Récemment, la circulation et la mobilité ont été mis en avant comme outils d'analyse d'une histoire de l'art globale. Voir: Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2015; Rodgers, Raman, Reimitz, Helmut (eds.), 2017.
14 Pratt 1992, p. 34.
15 Voir, à propos du cosmopolitisme alexandrin: Ilbert et Yannakakis 1992; Ilbert 1996.
16 Dakhlia (dir.) 2006, p. 12–13.

consacrées à l'art contemporain des pays d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient organisées dans des musées et des galeries renommées[17]. En outre, l'essor d'un marché de l'art généré par les pays du Golfe et l'établissement de maisons de ventes, telles que Christie's Dubaï, inaugurée en mai 2006, ainsi que par la création d'institutions muséales dans la région, telles que le Mathaf: Arab Museum of Modern Art à Doha, ouvert en décembre 2010, ont ouvert la voie à des publications portant sur le mécénat dans la région[18]. Plus récemment, les soulèvements liés au « Printemps arabe » ont contribué à renforcer ce phénomène et à stimuler davantage l'intérêt de la recherche académique.

Parmi les études pionnières portant sur les arts visuels au Moyen-Orient, la thèse de Silvia Naef *A la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak,* publiée en 1996, a posé les jalons d'une réflexion sur l'art comme prisme d'analyse d'autres modernités[19]. De même, l'ouvrage de Nada Shabout, *Modern Arab Art*, paru en 2007, abordait les questions liées aux définitions et expressions multiples de l'art moderne dans les pays arabes[20]. En ce qui concerne l'art moderne égyptien, Liliane Karnouk a le mérite d'avoir fait connaître le sujet à un lectorat international à travers des publications en anglais[21]. Dans une perspective d'anthropologie sociale, Jessica Winegar s'est intéressée aux incidences des politiques culturelles sur la pratique artistique dans l'ère de Hosni Moubarak[22]. En outre, des initiatives ont été lancées pour créer des bases de données dédiées aux biographies d'artistes arabes et pour intégrer ces entrées encyclopédiques au champs d'une histoire de l'art « globale »[23].

17 Voir en particulier les catalogues des expositions tenues à la Saatchi Gallery à Londres et au New Museum à New York : Farjam (ed.) 2009, Gioni (ed.) 2014.
18 Amirsadeghi (ed.) 2010.
19 Naef 1996.
20 Shabout 2007.
21 Karnouk 1988 ; 1995 ; 2005.
22 Winegar 2006.
23 Le Mathaf : Arab Museum of Modern Art (Doha, Qatar) a récemment mis en ligne une encyclopédie de l'art au Moyen Orient : http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/

Cependant, si cet engouement relativement récent des mondes académiques et muséaux occidentaux a contribué à mettre en lumière certains aspects de l'histoire de l'art moderne et contemporain égyptien, ces recherches ne devraient pas laisser croire qu'il n'existe pas de critique ou d'historiographie locale. En effet, depuis les années 1930, il existe une riche littérature sur les arts visuels publiée principalement au Caire en arabe ou en français. En marge des réseaux de diffusion des institutions internationales, ce corpus a été évincé par la prédominance des études plus récentes publiées aux Etats-Unis ou en Europe, ce qui pourrait laisser croire qu'il n'y aurait pas eu d'intérêt en Egypte pour l'histoire de l'art moderne. Il paraît donc nécessaire de rendre justice à cette littérature et de faire état de ce qui constitue l'historiographie locale.

Le premier ouvrage portant sur l'art moderne égyptien, *Peintres et sculpteurs de l'Egypte contemporaine*, est publié en 1935 par Morik Brin (1891–1951), un écrivain d'origine nantaise installé en Egypte depuis 1919[24]. Brin y brosse le tableau de la scène artistique d'un pays qui, selon lui, « marche à pas de géants dans la voie artistique »[25] et bien qu'il s'apparente davantage à un essai critique qu'à un travail scientifique, son livre atteste de l'émergence d'une scène artistique dans les années 1930.

Dès la fin des années 1940 paraissent des monographies, dont la première, consacrée au sculpteur Mahmoud Moukhtar, est publiée en français par son neveu Badr al-Din Abou Ghazi et le critique Gabriel Boctor[26]. En 1952, *La Revue du Caire* édite un numéro spécial intitulé *Peintres et sculpteurs d'Egypte* auquel collaborent plusieurs écrivains, intellectuels et artistes, tels qu'André Lhote, Etienne Meriel, Alexandre Papadopoulo, Ahmed Rassim et Aimé Azar et qui rend compte du cosmopolitisme de la critique qui domine les années 1950.

Parmi ces derniers, le critique d'origine syro-libanaise, Aimé Azar (1933–1997), Habib Azar de son vrai nom, professeur d'histoire de l'art à l'Université d'Ain Shams, publie un nombre significatif d'ouvrages en français sur la scène artistique contemporaine. Le premier, *L'Eveil de la*

24 Luthi 2000, p. 245.
25 Brin 1935, p. 14.
26 Abou Ghazi, Boctor 1949.

conscience picturale en Egypte, paru en 1954, analyse la production et l'histoire du Groupe de l'Art contemporain dont il fréquente les membres[27]. En 1961, il publie *La peinture moderne en Egypte* qui accorde une place importante aux nombreux artistes européens établis en Egypte[28].

La fin des années 1960 est marquée par l'orientation panarabe de la promotion culturelle mise en place sous Gamal Abdel Nasser, en particulier par son ministre de la Culture, Sarwat Okasha. Dans ce contexte, une littérature en langue arabe, faisant la promotion d'un art national limité aux artistes d'origine égyptienne, voit le jour. Dès lors, les échanges culturels sont envisagés dans de nouvelles aires géographiques, comme en témoigne la première Biennale organisée sous les auspices de Gamal Abdel Nasser à Alexandrie, inaugurée le 26 juillet 1955 à l'occasion du troisième anniversaire du coup d'Etat militaire de 1952.

Les pays qui participent à cette *Biennale des pays riverains de la Méditerranée* sont le Liban, la Syrie ainsi que la Yougoslavie[29], qui reflètent l'orientation panarabe de Nasser, ainsi que ses affinités avec Tito nés de leur politique commune de non-alignement. Dans ce contexte, le pédagogue et artiste Hamed Saïd signe, en 1964, un ouvrage intitulé *L'Art contemporain d'Egypte*, publié au Caire et à Belgrade par le ministère de la Culture et de l'Orientation nationale[30]. Cette génération de critiques égyptiens porte un intérêt particulier aux arts populaires, à l'artisanat et au renouveau des savoir-faire locaux. En outre, ils sont les premiers à aborder la question des effets du colonialisme sur ces traditions locales, comme dans l'ouvrage publié en 1966 par Saad al-Khadem (1913–1987), *Al-mu'amarat al-isti'mariyya 'ala turathina al-fanni* (*Les conspirations du colonialisme contre notre héritage artistique*)[31].

L'initiative de promotion culturelle nationale sous Gamal Abdel Nasser ouvre ainsi la voie à une littérature arabophone qui domine les années 1980 et 1990. Dans le sillage d'un livre publié par Rushdi Iskandar

27 Azar 1954.
28 Azar 1961.
29 Voir le catalogue de la première Biennale de la Méditerranée à Alexandrie 1955.
30 Saïd 1964 ; Wissa Wassef 1972.
31 Al-Khadim 1966.

intitulé *Khamsun sana min al-fann* (*Cinquante années d'art*)[32], le critique Subhi al-Sharuni publie *Sab' wa-saba'un sana ma'a al-funun al-jamila fi Misr* (*Soixante dix-sept années de Beaux-Arts en Egypte*) en 1985[33]. L'année suivante, paraît l'ouvrage de l'artiste et critique d'art Sidqi al-Gabakhangi *Tarikh al-haraka al-fanniyya fi Misr ila 'am 1945* (*L'histoire du mouvement artistique en Egypte jusqu'en 1945*)[34]. Puis, en 1991, les critiques Subhi al-Sharuni, Rushdi Iskandar et Kamal al-Malakh collaborent dans une anthologie de l'histoire de l'art moderne égyptien qui est publiée sous le titre de *Thamanun sana min al-fann, 1908–1988* (*Quatre-vingt années d'art 1908–1988*)[35].

Ces auteurs partagent une orientation nationaliste qui tend à promouvoir une production essentiellement locale. S'ils relèvent la présence d'artistes étrangers en Egypte, ils limitent toutefois leur rôle à la transmission d'aspects techniques excluant toute forme d'« influence » culturelle de leur enseignement. De même, la formation artistique des pionniers envoyés dans les écoles d'art européennes par le biais de bourses scolaires est sous-évaluée afin de minimiser ce qui pourrait être interprété comme un « apport » de la culture occidentale au développement de l'art « national » égyptien.

Réévaluer ces rapports et ces échanges, ainsi que leur répercussion sur la production artistique égyptienne semble, par conséquent, être primordial dans le cadre de cet ouvrage. Toutefois, bien qu'elle se fonde parfois sur une méthodologie empirique faisant appel au témoignage et au récit d'anecdotes, cette littérature révèle une multitude d'aspects significatifs en rapport avec l'histoire institutionnelle, les espaces d'exposition, les divers publics et la réception des œuvres. En effet, lorsqu'ils ne sont pas eux-mêmes artistes, ces critiques sont des professeurs d'art ou des proches d'artistes. En d'autres termes, ils sont avant tout des témoins.

32 Iskandar 1962.
33 Al-Sharuni 1985.
34 Al-Gabakhangi 1986.
35 Al-Sharuni, Iskandar, Al-Malakh 1991.

3. Note sur les sources

Après avoir effectué plusieurs séjours de courte durée en Egypte entre 2007 et 2010, j'ai bénéficié, en 2011, d'une bourse du Fonds national suisse pour la recherche scientifique. C'est ainsi dans les circonstances troublées des soulèvements populaires que j'ai entrepris l'essentiel de mes recherches de terrain. En raison de la fermeture temporaire de certaines institutions et n'ayant pas toujours obtenu les autorisations requises, je n'ai pas eu accès aux réserves muséales et il s'est parfois avéré difficile de prendre des photographies de manière systématique. Un obstacle important à mes recherches est aussi lié au catalogage des collections des institutions muséales qui, lorsqu'il ne fait pas défaut, est lacunaire et incomplet. Par conséquent, il a fallu se tourner, d'une part, vers l'espace public et, d'autre part, vers les collections privées.

Certaines collections privées égyptiennes ont récemment été révélées au public par le biais de publications. C'est le cas de la collection du Saoudien Mohamed Said Farsi[36] dont une grande partie a été vendue chez Christie's Dubaï et de la collection privée de Sherwet Shafei, propriétaire de la très renommée Galerie Safar Khan, située dans le quartier de Zamalek au Caire[37]. Les catalogues des maisons de vente aux enchères m'ont permis de localiser plusieurs œuvres significatives en circulation sur le marché international qui appartiennent aujourd'hui à des collections privées ou qui ont intégré des collections muséales, en particulier dans les pays du Golfe.

Les sources primaires proviennent d'archives publiques et privées. Les recherches entreprises aux Archives nationales d'Egypte (AnE) ont révélé des documents précieux et inédits, relatifs à la création des institutions culturelles et aux bourses scolaires gouvernementales grâce auxquelles j'ai pu reconstituer les différentes étapes des séjours d'artistes en Europe et combler d'importantes lacunes biographiques, telles que les dates de

36 Al-Sharuni fait état de la collection d'œuvres du peintres Mahmoud Saïd, dont plus d'une trentaine ont été vendues entre 2007 et 2012 chez Christie's. Al-Sharuni 1998.

37 Abaza 2011.

naissance et de mort, les lieux de naissance, ainsi que les parcours de formation des artistes.

Le dépouillement systématique de journaux et de revues publiés en Egypte en arabe et en français, tels qu'*al-Ahram*, *al-Magalla*, *al-Mu'ayyad* et *Sawt al-fannan*, ainsi que *L'Egypte Nouvelle*, *La Semaine*, *L'Egyptienne*, *L'Egypte Contemporaine*, m'a permis d'identifier les réseaux formés par des acteurs clefs (artistes, mécènes, écrivains, politiciens etc.) et de reconstituer certains groupes artistiques.

Les fonds privés appartenant à des descendants ou à des proches d'artistes ont révélé des renseignements éclairants et inédits. Certains fonds photographiques m'ont permis de mettre en place une approche d'« archéologie visuelle », dans la mesure où des images sont venues compléter des sources écrites. Aux sources visuelles ou imprimées viennent s'ajouter les entretiens avec des descendants d'artistes défunts, des critiques d'art, des collectionneurs, ainsi que des galeristes, qui ont parfois constitué l'unique source relative à un artiste.

Chapitre 1
Fragments d'une protohistoire

1. Souverains orientaux et artistes européens

Comme mentionné en introduction de ce livre, l'historiographie de l'art moderne égyptien associe généralement l'émergence de l'art moderne à l'établissement de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire en 1908. Or, s'il est vrai que l'institution donne une véritable impulsion à la pratique artistique, j'aimerais souligner ici qu'il existe un milieu propice à la création artistique dès le règne de Mohamed Ali. Cette protohistoire demeure, à ce jour, fragmentaire et mérite de faire l'objet de plus amples recherches, en particulier en ce qui concerne les artistes égyptiens formés en atelier au XIXème siècle. Ce chapitre propose néanmoins de brosser le tableau de la scène artistique avant la création de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire afin de nuancer l'idée que les pionniers constitueraient une sorte de génération spontanée, affirmation qui découle, dans une large mesure, du manque de sources et d'études entreprises sur cette période. Il est possible toutefois de mettre en relief deux pratiques artistiques dominantes sous le khédivat, à savoir, la production de portraits d'apparat et de monuments publics.

Le portrait est un genre couramment pratiqué dès le XVème siècle dans l'Empire ottoman, où le goût des sultans pour l'art européen implique la présence de nombreux peintres venus travailler au service de la Sublime Porte. A titre d'exemple, en 1480, le sultan Mehmet II avait commandité son portrait au peintre vénitien Gentile Bellini (1429–1507) lors de son passage à Constantinople, une œuvre devenue célèbre au point qu'après son acquisition par la National Gallery à Londres en 1916, le sultan Abdülhamid II envoya à Londres le peintre officiel de sa cour, l'Italien Fausto Zonaro (1854–1929), afin d'en effectuer une copie destinée à son palais[1].

1 Originaire de Padoue, Fausto Zonaro est engagé dès 1896 comme peintre officiel de la cour ottomane. Tandis que le portrait de Mehmet II attribué à Gentile Bellini,

En outre, dès la première moitié du XIXème siècle, des Turcs sont formés aux techniques de l'art européen à l'Académie militaire de Constantinople (*Mekteb-i Harbiye*), fondée en 1841. Ayant pour but premier de former des peintres ottomans aux scènes de batailles afin de documenter les victoires et les conquêtes de l'Empire[2], cette institution comptera, parmi ses diplômés, vers la fin du XIXème siècle, des artistes tels que le paysagiste et portraitiste Halil Paşa (1857–1939) qui séjourne un temps à Paris où il fréquente l'atelier du peintre orientaliste Jean-Léon Gérôme (1824–1904) avant de former, à son tour, des peintres de l'Académie d'Istanbul.

En Egypte, c'est sous le règne de Mohamed Ali (r. 1805–1849) que se manifeste le goût pour le portrait. Bien qu'ayant acquis une certaine indépendance de la Sublime Porte, l'Egypte n'en demeure pas moins une province et l'intérêt que le souverain porte à la peinture européenne provient, dans une large mesure, d'un goût ottoman. Si j'insiste ici sur l'importance de l'Empire ottoman en tant que centre de diffusion de modèles esthétiques vers ses provinces, ce n'est pas tant dans le but d'amoindrir l'influence évidente de l'art européen, qu'afin de souligner la multiplicité des réseaux d'échanges dans la région. Mohamed Ali, qui ne verra jamais l'Europe de ses propres yeux, conçoit, en effet, la modernité artistique à partir du « centre » que constitue alors Constantinople.

Commandant d'origine albanaise, que certains auteurs ont qualifié de « fondateur de l'Egypte moderne »[3], Mohamed Ali accède au pouvoir en tant que *vali* d'Egypte en 1805, profitant du retrait des Français et de l'affaiblissement des Mamelouks. Bien qu'il soit officiellement vassal de l'Empire ottoman, le vice-roi instaure, dès le début de son règne, d'importantes réformes de modernisation visant à consolider le pouvoir de sa province.

daté du 25 novembre 1480, est conservé à la National Gallery à Londres, la copie réalisée par Fausto Zonaro est aujourd'hui conservée dans la galerie de portraits du Palais de Mehmet II à Topkapi.

2 L'actuel Musée militaire d'Istanbul (*Askeri Müse*) conserve une riche collection de peintures réalisées par les élèves de l'Académie militaire aux XIXème et XXème siècles. Voir le catalogue de l'exposition permanente du Musée militaire d'Istanbul : Solakoğlu 2001. Au sujet de la formation artistique à l'Académie militaire d'Istanbul, voir : Shaw 2003, p. 51–54.

3 Dodwell 1931 ; Ahmed 1960, p. 10. ; Fahmy, 2001.

Celles-ci s'appliquent en priorité à la restructuration de l'armée, à la construction d'infrastructures, en particulier dans le domaine hydraulique, ainsi qu'à la mise en place d'un système éducatif moderne et de missions scolaires envoyées en Europe, afin de former un corps professionnel local[4].

Dans le domaine artistique, les choix esthétiques de Mohamed Ali sont en accord avec l'image de dirigeant moderne qu'il souhaite diffuser. Gaston Wiet, spécialiste de langues orientales, qui occupe la fonction de directeur du Musée d'Art arabe au Caire entre 1926 et 1951, publie un ouvrage sur la question. Intitulée *Mohammed Ali et les Beaux-Arts*[5], son étude témoigne de la réalisation prolifique de peintures, de médailles, de lithographies, de bustes et de daguerréotypes réalisés à l'effigie du vice-roi pendant la deuxième moitié du XIXème siècle. La commande de la majorité de cette production est confiée, sous son règne, à des artistes français, italiens, anglais et allemands, parmi lesquels certains séjournent en Egypte, tandis que d'autres exécutent son portrait d'après des gravures diffusées en Europe.

Au même moment, l'impact de la monumentale *Description de l'Egypte* sur le développement de l'étude savante de l'« Orient », et *a fortiori*, sur l'égyptomanie qui fleurit en Europe, ouvre la voie à la publication d'études scientifiques impliquant le travail d'innombrables peintres et graveurs. Cet engouement se double d'un intérêt grandissant pour l'étude des monuments islamiques, ainsi que pour leur conservation et leur restauration[6]. L'architecte marseillais Pascal Coste (1787–1879), nommé ingénieur en chef pour la Basse-Egypte par Mohamed Ali, publie en 1837 *Architecture Arabe ou Monuments du Kaire*[7]. Il sera suivi de quelques années par l'archéologue Emile Prisses-D'Avennes qui, après avoir publié plusieurs ouvrages sur les monuments de l'Egypte ancienne, signe un ouvrage intitulé *L'art arabe d'après les monuments du Kaire : depuis le VIIème siècle jusqu'à la fin du XVIIIème*[8].

4 Abdel Malek 1969, p. 119.
5 L'ouvrage est publié à l'occasion du centenaire de la mort de Mohamed Ali. Wiet 1949.
6 Au sujet de la « redécouverte de l'art arabe » et du Comité de Conservation des Monuments de l'Art arabe, se référer à : Volait 2005a, p. 144–155 ; Reid 1992, p. 57–76.
7 Coste 1837.
8 Prisses-d'Avennes 1842 ; 1879.

Dans le volume qu'il consacre à l'Egypte et la Nubie[9], le peintre écossais David Roberts immortalise l'entretien diplomatique entre Mohamed Ali et le britannique Patrick Campbell, Consul général d'Egypte, qui se tient à Alexandrie dans son Palais d'été le 12 mai 1839.

Fig. 1.1 : David Roberts, *Interview with the Viceroy of Egypt at his Palace in Alexandria*, lithographie de Louis Hague, 12 mai 1839. © Victoria and Albert Museum, Londres.



9 Après un voyage en Egypte et en Terre Sainte qu'il entreprend sur les conseils du peintre William Turner, Roberts publie ses dessins et aquarelles exécutés sur le vif et gravés par son ami, le lithographe Louis Hague dans un ouvrage paru en six volumes. Roberts 1846–1849.

La scène nous montre le vice-roi coiffé du tarbouche et vêtu du costume des sultans ottomans, assis les jambes croisées sur le divan d'une imposante loggia s'ouvrant sur la baie d'Alexandrie. Une main posée sur la poignée de son sabre et l'autre tenant l'embout de son narguilé, Mohamed Ali fait face à Patrick Campbell et ses collègues. Sa cour ainsi que le corps diplomatique structurent une composition qui met en relief les différences culturelles entre l'« Orient » et l'« Occident » : à la posture relâchée du souverain, dont les accessoires sont le sabre et le narguilé, contraste la pose rigide et maintenue du consul, dont les attributs sont les documents officiels.

Pourtant, cette représentation du vice-roi répond plus à une convention qu'elle ne relève d'une démarche orientalisante de la part de David Roberts. Gaston Wiet constate, et à juste titre, que les portraitistes de Mohamed Ali n'auraient pas cherché à faire le « portrait d'un esprit »[10] mais plutôt de reproduire l'archétype du souverain avec ses attributs « orientaux ». Ce type de portrait exotisant répond en effet au goût européen pour les turqueries au point qu'en 1841 le roi Louis-Philippe commande au peintre Louis-Charles-Auguste Couder (1790–1873) un portrait de Mohamed Ali en « fumeur de narguilé » pour être exposé dans son Musée historique de Versailles.

En dehors de la peinture, les artistes européens contribuent au paysage culturel du XIXème siècle en réalisant des monuments publics, dont les premiers sont l'œuvre de Saint-Simoniens arrivée en Egypte par le biais de l'expédition menée par Barthélemy Prosper Enfantin en 1833. Motivés par la vision utopique de fonder une société nouvelle basée sur l'égalité sociale et la mise en commun de compétences scientifiques et artistiques[11], ils proposent une campagne de travaux publics au vice-roi et formulent l'idée du creusement du Canal de Suez dont les plans seront dressés, sous le khédive Ismaïl, par l'ingénieur Linant de Bellefonds[12].

Dans le domaine artistique, l'apport le plus significatif des Saint-Simoniens est sans doute le rôle qu'ils ont joué dans l'enseignement du

10 Wiet 1949, p. 319.

11 Au sujet des Saint-Simoniens en Egypte, voir : Régnier 1989.

12 Même si le Canal ne sera creusé qu'en 1859 par Ferdinand de Lesseps, la contribution saint-simonienne dans ce domaine demeure d'envergure.

dessin technique. Le sculpteur Henri Frédéric Alric (1808–1935), arrivé en Egypte avec la première expédition, est engagé, en 1834, comme professeur de dessin à l'Ecole de Cavalerie de Gizeh[13], puis à l'Ecole de médecine d'Abou Zaabal fondée par le médecin Clot Bey[14]. Alric est aussi à l'origine de la conception du premier monument destiné à une place publique du Caire, érigé en hommage à Sulkowski, aide de camp de Napoléon Bonaparte décédé lors de l'insurrection du Caire le 23 octobre 1798[15]. Il sera cependant frappé par la peste le 9 avril 1835 et le monument sera achevé par un architecte saint-simonien du nom de Lamy, d'après les dessins du peintre et lithographe Philippe Joseph Machereau qui enseigne également le dessin à l'Ecole d'Abou Zaabal[16]. Les Saint-Simoniens jouent donc un rôle important dans le domaine de l'art en Egypte qui mériterait de faire l'objet recherches approfondies. A leur mission scientifique et sociale, s'ajoute la vocation d'introduire l'art figuratif, comme le souligne A. Petit, avocat et agronome de formation, membre, lui aussi, de l'expédition saint-simonienne :

> Il faut d'abord déraciner les préjugés religieux des Mahométans contre les images. Déjà quelques tentatives ont été faits [sic] par nous. Alric, sculpteur distingué, fait les bustes de plusieurs généraux. L'un de ces bustes donnera au Pacha le désir d'avoir le sien ; une fois attaqué dans ses sommités, ce préjugé s'affaiblira vite dans les masses, et, vous le savez, tous les préjugés se trament[17].

13 A propos de l'apport des Saint-Simoniens à l'Ecole polytechnique voir : Volait 2005a, p. 52–54.

14 Le médecin Antoine Barthélemy Clot, dit Clot Bey (1793–1868), est chargé par Mohamed Ali de réorganiser le service de santé civil et militaire. Il dirige l'hôpital d'Abou Zaabal et crée en 1827 une école de médecine du même nom.

15 Wiet ne donne pas de description de ce monument détruit « par les Arabes » en 1835, mais nous apprend que « sur une colonne tronquée de marbre blanc, et placée sur un piédestal, on avait gravé cette inscription en langue française et en langue arabe : A Sulkowski, polonais, aide de camp de Napoléon Bonaparte tué le 23 octobre 1798, le général Henri Dembinski ». Wiet 1949, p. 353.

16 Lamy succombe également à la peste en 1934 et la commande sera finalement achevée en 1935 par un artiste grec. Wiet 1949, p. 354.

17 Cité dans : McWilliam 2007, p. 143.

Bien que la remarque de Petit relève d'un préjugé quant à l'interdiction et l'absence d'images figuratives dans le monde musulman[18], il n'en demeure pas moins que les Saint-Simoniens envisagent la pratique artistique et son enseignement comme essentiels à une modernisation qui s'effectue à partir des élites.

L'introduction de l'art européen se poursuivra sous le règne du petit fils de Mohamed Ali, le khédive Ismaïl (r. 1863–1869). Ce dernier s'entoure d'experts européens pour mettre en œuvre les grands programmes de réaménagement et d'extension des villes du Caire et d'Alexandrie dont la supervision est confiée à l'ingénieur Ali Moubarak (1823–1893)[19]. Dans le cadre des festivités organisées à l'occasion de l'inauguration du Canal de Suez le 17 novembre 1869, d'ambitieux travaux d'embellissement sont entrepris : la rénovation du Palais khédivial sur l'île de Gezireh pour accueillir l'impératrice Eugénie, l'aménagement du premier Parc botanique et zoologique du Caire, ainsi que la construction de l'Opéra khédivial par l'architecte italien Pietro Avoscani, inspiré de la Scala de Milan et inauguré le 1er novembre 1869 avec une représentation de *Rigoletto* de Verdi[20].

Ces travaux d'édilité impliquent également la réalisation de plusieurs monuments publics, conçus par des sculpteurs européens, en particulier français, parmi lesquels, Charles Cordier (1827–1905) auquel le khédive confie la commande d'une statue équestre de son père, le vice-roi Ibrahim Pacha (1789–1848). Renommé pour ses sculptures raciologiques polychromes qui combinent de riches matériaux comme le bronze patiné et les marbres colorés, Cordier arrive en Egypte en 1865 envoyé en mission par la galerie d'anthropologie du Muséum[21].

18 Au sujet de la prohibition de l'image figurative en Islam, se référer à : Naef 2015.

19 Ali Moubarak, nommé directeur de l'Ecole polytechnique du Caire en 1850, puis ministre des Travaux publics en 1868, met en œuvre les travaux d'aménagement de la capitale, notamment en traçant les plans du nouveau quartier d'Ismaïlia.

20 Bien qu'*Aida* ait été commissionnée à Giuseppe Verdi pour l'inauguration du Canal de Suez, la pièce n'étant pas prête pour l'occasion, c'est *Rigoletto* qui fut représentée à la place.

21 Peltre 2008, p. 75.

Fig. 1.2 : Charles Cordier, *Monument équestre à Ibrahim Pacha*, bronze, 1872, place de l’Opéra, Le Caire. © Nadia Radwan.



Erigé sur la place de l'Opéra en 1872 et dressé sur un socle de marbre[22], le bronze représente Ibrahim Pacha en conquérant, suivant l'archétype du souverain oriental, coiffé du tarbouche, le bras tendu en signe de commandement sur son cheval décoré de l'insigne du croissant de lune[23]. Tandis que Cordier répond aux critères typologiques et raciaux de la sculpture ethnographique européenne, ce genre est paradoxalement très apprécié par les membres de la famille régnante, jusqu'au roi Farouk Ier (r. 1936–1952) qui possède dans son Palais d'été, à Helouan, plusieurs œuvres de ce sculpteur[24].

Le khédive Ismaïl confie également au sculpteur animalier, Alfred Jacquemart (1824–1896), un deuxième monument équestre à la gloire de son grand-père, Mohamed Ali, qui sera inauguré le 16 août 1873 à Alexandrie et qui répond aux mêmes conventions que le monument équestre de Cordier[25]. Jacquemart, sculpteur très apprécié par le khédive, est aussi l'auteur du monument érigé en 1874 à la mémoire de l'officier lyonnais Joseph Anthelme Sève, dit Suleiman Pacha (1788–1860) après sa conversion à l'islam, que le sculpteur représente en « oriental » portant l'insigne ottoman, un sabre et le costume de zouave[26].

22 Les bas-reliefs en bronze qui ornent le socle de cette statue sont plus tardifs. Ils ont été réalisés en 1947 par le sculpteur Ahmed Osman (1908–1970) à la demande du roi Farouk Ier et représentent des scènes de bataille des conquêtes du souverain.

23 Commandant de l'armée égyptienne, Ibrahim Pacha avait mené plusieurs campagnes militaires avec succès, notamment contre les wahhabites du Najd entre 1816 et 1818, puis en Syrie, libérant Damas de l'armée ottomane en 1832 avant de devenir gouverneur de Syrie.

24 La collection de mobilier et d'œuvres d'art de la résidence d'été du roi Farouk Ier à Helouan comprend plusieurs sculptures de Charles Cordier dont deux bronzes en pied de paysannes datés de 1866, ainsi qu'une *Pharaonne musicienne*.

25 A l'origine, Jacquemart avait prévu d'orner le piédestal du monument à Mohamed Ali de quatre lions mais préféra finalement placer ces derniers aux extrémités du pont de Qasr al-Nil achevé en 1871.

26 Le monument à Suleiman Pacha se trouvait sur la place du même nom (aujourd'hui Talaat Harb) jusqu'en février 1964, date à laquelle Gamal Abdel Nasser le fit démonter pour le remplacer par la statue de Talaat Harb (1867–1941), fondateur de la banque Misr, réalisée par le sculpteur Fathi Mahmoud. La statue de Suleiman Pacha se trouve aujourd'hui dans la cour du Musée national militaire à la Citadelle du Caire.

Fig. 1.3 : Alfred Jacquemart, *Monument à Joseph Anthelme Sève dit Suleiman Pacha*, bronze, 1874, Musée militaire du Caire. © Nadia Radwan.



Sous le règne d'Abbas Hilmi II (r. 1892–1914), dernier khédive d'Egypte, sont réalisées plusieurs statues célébrant des personnalités ayant contribué à l'histoire de l'Egypte moderne[27]. En dépit de la longueur de son règne marqué par des évènements politiques majeurs et du rôle central qu'il a joué sur le plan politique et culturel, Abbas Hilmi II, a été négligé par les historiens en comparaison avec ses prédecesseurs. Longtemps, un seul ouvrage écrit par son rival, Lord Cromer, intitulé *Abbas II by the Earl of Cromer*, lui avait été consacré. Cromer y dresse un portrait des plus défavorables du khédive, insistant sur sa jeunesse, son inexpérience politique, ainsi que sur son caractère « anti-britannique »[28]. En réalité, les Britanniques appréhendaient les répercussions des inclinations pro-ottomanes du khédive de même que son soutien aux nationalistes. Abbas Hilmi II avait, en effet, encouragé les mouvements d'opposition, notamment en finançant le séjour en France du leader nationaliste Moustafa Kamel. L'ouvrage de Cromer est, en quelque sorte, une justification de la déposition du khédive par l'Empire britannique lors de la Première Guerre mondiale. La publication de ses *Mémoires*, dans lesquels le khédive propose de donner sa version de l'histoire, amène un éclairage bienvenu sur la vie et la carrière de ce souverain[29].

C'est sous son règne que sont érigés un nombre de monuments publics représentant des européennes ayant contribué à la modernisation du pays. Un monument à Ferdinand de Lesseps (1805–1894) réalisé par le sculpteur Emmanuel Frémiet (1824–1910) est inauguré le 17 novembre 1899 à l'occasion de l'anniversaire de l'ouverture du Canal de Suez (1869). La statue colossale de l'ingénieur, dressée sur un imposant piédestal à l'entrée

27 Ce dernier accède au pouvoir le 8 janvier 1892 suite au décès soudain de son père, le khédive Mohamed Tawfiq. Au moment où il est nommé khédive d'Egypte et du Soudan, Abbas Hilmi II, âgé seulement de dix-sept ans, est encore aux études au Theresianum à Vienne, après avoir entrepris sa formation primaire et secondaire en Suisse. Il gardera toute sa vie un attachement à la Suisse, dont il dira que le modèle démocratique l'aura influencé et qui sera également le pays de son exil forcé, suite à sa déposition par les britanniques en 1914. Sonbol (ed. ; trad.) 2006, p. 59.

28 Cromer 1915, p. XIV.

29 « Even after a quarter of a century of being banished from the world stage, I, the khedive of Egypt for 23 years – from 1892 to 1914 – feel bound to outline an account of my acts as Sovereign with my own hand ». Sonbol (ed. ; trad.) 2005, p. 25.

du Canal, le représente tenant dans une main, le plan des tracés du Canal, tandis que l'autre est tendue vers l'horizon[30]. Un autre monument, dédié à l'égyptologue Auguste Mariette (1821–1881), est inauguré le 18 mars 1904 devant le Musée égyptien. Cette œuvre est du sculpteur Denys Pierre Puesch (1854–1942), à qui l'on doit également la statue du Premier ministre d'origine arménienne, Noubar Pacha (1825–1899), inaugurée la même année à Alexandrie. Ainsi, les monuments érigés sous le règne d'Abbas Hilmi II, reflètent les intérêts de la France en Egypte et sa domination dans les domaines de l'archéologie et de l'ingénierie.

Dans le domaine de la peinture, Abbas Hilmi II a une prédilection, comme ses aïeuls, pour les artistes européens. Vers 1894, il commande à Paul-Dominique Philippotaux (1846–1923), peintre d'histoire connu notamment pour ses œuvres panoramiques[31], un portrait équestre qui le représente en commandant sur son cheval menant les soldats de l'armée égyptienne[32]. En outre, le souverain profite de ses déplacements pour faire l'acquisition d'œuvres d'art, comme en témoigne l'achat d'un paysage alpin peint par Henri Sylvestre, professeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Genève, que le souverain avait remarqué lors d'un salon de vente[33].

30 En décembre 1956, la statue a été déboulonnée de son socle et se trouve actuellement dans un jardin de l'arsenal de Port Fouad dans l'attente d'être remontée. Elle a fait l'objet d'une restauration par l'Institut français d'Archéologie orientale.

31 On doit notamment à Philippoteaux le *Panorama de Jérusalem au moment de la crucifixion du Christ* réalisé dans les années 1880 à Chicago.

32 L'ensemble des documents personnels d'Abbas Hilmi II est déposé aux archives de l'Université de Durham ('Abbas Hilmi II papers, Durham University Library, Archives and Special Collections). Le catalogue des archives mentionne: « HIL/326/3 [ca. 1894] : Photograph of a portrait of Khedive 'Abbas Hilmi on horseback, Egyptian army soldiers in the background, by the French artist Paul Philippoteaux (1846–1923), size : 210 × 150 mm ».

33 « Cette belle toile qui décorait un de mes salons de vente représente le panorama du lac et des Alpes de Savoie Mont Blanc et sommets avoisinants que son altesse avait remarqué […]. Elle est en parfait état et j'ai pensé que dans le Palais de Tchiboukli elle y pourrait trouver sa place et serait une décoration d'un grand effet en rappelant au souvenir de Son Altesse le magnifique panorama de mon pays ». Lettre manuscrite de B. A. Brémond à Ahmed Shafiq Bey, Genève, 16 janvier 1907, AnE, Fonds Mohamed Ali, 5013-005406.

Le règne d'Abbas Hilmi II est également marqué par l'établissement d'écoles d'art et de musées. Bien que la création de ces institutions relève, à l'origine, de priorités européennes plus qu'égyptiennes[34], c'est néanmoins sous ses auspices que sont inaugurés le Musée d'Art gréco-romain d'Alexandrie (1892), le Musée des Antiquités égyptiennes (1902)[35] ainsi que deux institutions artistiques majeures : le Conservatoire de musique du Caire[36] et l'Ecole des Beaux-Arts du Caire.

2. L'Egypte et sa « poussière séculaire » aux expositions universelles

Dès le XIXème siècle, les expositions universelles, exceptionnelles mises en scènes de l'altérité et des hiérarchies raciales dictées par une approche ethnographique[37], offrent au public la possibilité de faire « le tour du monde en un jour »[38] en même temps qu'elles se font l'étalage des nationalismes et des puissances coloniales. Un des paradoxes inhérents à ces dispositifs est la démarche scientifique doublée d'un souci d'authenticité, tandis qu'ils alimentent, l'illusion et la fantaisie. Alors que sous le khédivat, l'Egypte est en plein essor et que ses centres urbains sont réaménagés sur le modèle

34 Pour une étude des enjeux impérialistes et nationaux de la création des institutions muséales archéologiques en Egypte, voir : Reid 2002.

35 La collection établie par Auguste Mariette au Musée de Boulaq est alors transférée dans son nouveau bâtiment construit sur les plans de l'architecte français Marcel Dourgnon. Voir, à ce propos : Morlier (dir.) 2010.

36 Le Conservatoire de musique du Caire est inauguré en 1914. Dédié à la musique occidentale et orientale, il « s'inspirera des programmes suivis dans les principaux conservatoires d'Europe et adoptera pour ses cours les méthodes des grandes écoles ». Fascicule de présentation du Conservatoire national de Musique du Caire (bilingue arabe-français), février 1914, AnE, Fonds Mohamed Ali, 5013-005406.

37 Çelik, Kinney 1990, p. 38–39.

38 Demeulanaere-Douyère (dir.) 2010, p. 8.

européen, une image exotisante et intemporelle du pays est véhiculée, en Europe, par le biais des expositions universelles. Il ne s'agit pas ici de proposer une analyse de la mise en scène de l'altérité que constituent les pavillons extra-européens des expositions universelles, qui par ailleurs a fait l'objet d'importantes études[39], mais de relever quelques aspects de l'élaboration des pavillons égyptiens afin d'avoir un point de comparaison avec l'exposition de Paris de 1937, à laquelle l'Egypte participe pour la première fois comme nation indépendante et sur laquelle je reviendrai plus avant.

Si l'on a beaucoup insisté, et à juste titre, sur les expositions universelles comme expression du pouvoir colonial, je relèverai ici, d'une part, les enjeux politiques régionaux qui sous-tendent la participation de l'Egypte à ces manifestations et, d'autre part, le rôle joué par certains acteurs culturels dans l'élaboration de ces programmes. Il faut mentionner, à cet égard, les contributions de trois personnalités qui vivent et travaillent en Egypte : l'égyptologue Auguste Mariette (1821–1881), responsable de la section égyptienne de l'Exposition vice-royale à Paris en 1867, le baron Alphonse Delort de Gléon (1843–1899), financier, amateur d'art et collectionneur qui conçoit la Rue du Caire de l'Exposition universelle de 1889 à Paris, et Max Herz (1856–1919), architecte d'origine hongroise arrivé en Egypte en 1888 et nommé architecte en chef du Comité de conservation des monuments de l'art arabe et conservateur du Musée d'Art arabe en 1890[40], qui crée la Rue du Caire de l'Exposition de Chicago en 1893.

Au XIXème siècle, l'Egypte devient un pays incontournable de la section étrangère. Cela tient, d'une part, à l'intérêt grandissant du public pour l'archéologie et, d'autre part, au phénomène de tourisme de masse, développé par des entrepreneurs désirant promouvoir l'« Orient » à des consommateurs européens, tels que Thomas Cook qui organise des croisières sur le Nil dès la fin des années 1860. L'extraordinaire Cour égyptienne du Crystal Palace

39 Pour une analyse de l'architecture des pavillons des pays arabo-musulmans aux expositions universelles, se référer à : Çelik 1992 ; Mitchell, 1988, p. 1–33.

40 Au sujet de Max Herz Pacha et de ses activités en Egypte au Comité de Conservation des Monuments de l'Art arabe, voir : Ormos 2001 ; 2002.

de l'Exposition de Londres en 1851, projetée par les architectes et historiens de l'art Matthew Digby Wyatt et Owen Jones, pose les jalons d'une esthétique aussi grandiose que factice dans la présentation du patrimoine égyptien ; temples pharaoniques librement interprétés et palais orientaux revisités à la manière des *Mille et une Nuits*. Par ailleurs, les figurants tels que les charmeurs de serpents, les danseuses orientales et les marchands ambulants sont indissociables des dispositifs qu'ils animent.

Tandis qu'il dirige le Musée des Antiquités de Boulaq, Auguste Mariette est désigné par le khédive Ismaïl pour dresser les plans de l'exposition vice-royale égyptienne en 1867 à Paris. Ce dernier collabore intimement avec Noubar Pacha, président de la Commission de l'exposition, ainsi qu'avec l'écrivain et journaliste polonais établi en Egypte, Charles-Edmond Chojecki (1822–1899), plus connu sous le nom de Charles Edmond, nommé commissaire général. L'Egypte dispose alors d'un terrain de plus de 6000 m^2 du côté nord-ouest du Champ de Mars, une surface que Charles Edmond considère trop restreinte « pour résumer les six ou huit mille ans d'histoire avérée que l'Egypte possède »[41].

Auguste Mariette projette trois bâtiments principaux ; un Temple pharaonique, construit sur le modèle du kiosque de Philae, auquel on accède par l'avenue des sphinx et qui doit servir de salle d'exposition des antiquités provenant du Musée de Boulaq, un *Salamlik*, petit palais destiné à accueillir les visiteurs et un *Okel*, un caravansérail flanqué d'écuries dans lequel sont présentés les objets ayant trait au commerce et à l'industrie. A proximité, se trouve le Pavillon de Suez[42], dont l'objectif est d'affirmer la prédominance de l'ingénierie française dans l'Isthme de Suez, à travers la personnalité de Ferdinand de Lesseps. Pareillement, l'Exposition égyptienne conçue par Mariette se veut le reflet de la primauté de la France dans le domaine de l'égyptologie.

41 Edmond 1867, p. 1.

42 La compagnie universelle du Canal de Suez dispose de son propre pavillon, librement inspiré d'un temple égyptien, construit d'après les plans de l'architecte attaché à la compagnie, Alfred Chapon (1834–1893) qui travaille en étroite collaboration avec Ferdinand de Lesseps. Demeulanaere-Douyère (dir.) 2010, p. 134.

Mariette insiste dans sa *Description du Parc Egyptien*[43] sur la démarche scientifique qui sous-tend l'ensemble de la conception des plans, dont l'exécution revient à l'architecte français Jacques Drevet (1832–1900). La grande œuvre de Mariette est le Temple égyptien auquel il consacre plus de la moitié de son compte rendu en insistant sur la précision de sa démarche scientifique et l'authenticité du résultat[44]. Toutefois, si les éléments de décors sont reproduits à l'identique grâce aux procédés du moulage, de relevés et de la photographie, le résultat n'en demeure pas moins éclectique. L'*Okel* dont Mariette affirme qu'il est construit d'après les modèles d'Assouan, est en réalité élaboré selon des relevés faits d'après les décors de maisons diverses et variées du Caire et de Haute-Egypte. Les boiseries, les portes, les moucharabiehs et les colonnes sont des originaux pris directement sur d'anciens bâtiments qui seront par ailleurs remployés par Jacques Drevet dans la villa qu'il construira pour le sculpteur Charles Cordier à Orsay[45].

Par ce même souci d'authenticité, la présence de figurants et d'animateurs « indigènes » est indispensable pour compléter la scénographie[46], bien

43 Mariette 1867.

44 « Le Temple n'est pas, en effet, une œuvre quelconque, née du désir d'embellir inutilement l'Exposition, c'est une tentative savante, faite avec l'intention de montrer ce qu'était un Temple égyptien au temps de sa plus parfaite conservation. Pour les couleurs, les tons ont été échantillonnés sur les bas-reliefs eux-mêmes. Aussi souvent que nous l'avons pu, le mode de moulage en plâtre a été employé [...]. La photographie nous a aussi prêté son aide, et c'est sur des épreuves photographiques, complétées par des mesures minutieusement prises sur les lieux, que toutes les colonnes du pourtour du Temple ont été exécutées ». Mariette 1867, p. 11–12.

45 Decléty 2003, p. 59.

46 Dans une lettre adressée au khédive Ismaïl, Mariette lui soumet la liste du personnel et des animaux qui devront être acheminés depuis le Caire à Paris pour l'exposition. Celle-ci comprend : « dix rameurs, un pilote et un timonier pour la dahabieh amarrée au pont d'Iéna, deux dromadaires avec leur harnachement complet, deux bédouins pour les conduire, deux ânes, l'un de maître, l'autre de rue avec leur raïs, deux hommes pour conduire le four à poulets, deux ouvriers en filigranes d'or du Soudan, un ouvrier brodeur au tambour, un ouvrier pour entourer de passementerie les tuyaux de chiboutz [sic], un marchand de curiosité provenant du Soudan, un fabricant de couteaux et ciseaux, deux hommes pour tenir le café arabe, un tourneur en bois, un fabriquant de nattes fines ». Lettre manuscrite signée Auguste Mariette adressée au khédive Ismaïl concernant l'organisation de l'exposition de 1867, 27 juin 1866, AnE, Fonds Mohamed Ali, 5013-004219.

que le commissaire d'exposition, Charles Edmond, critique fermement la manière dont les pavillons coloniaux exhibent « les Arabes » :

> Je me suis refusé à cette exhibition de théâtre forain, donnant pour raison que le public verrait nos Arabes, ouvriers et autres dans l'exercice de leurs fonctions et que je ne tenais pas à les exposer comme des curiosités vivantes[47].

Edmond cherche ainsi à marquer une distinction entre le Pavillon d'Egypte et les pavillons coloniaux en montrant des artisans et des ouvriers qualifiés au travail. En effet, l'Egypte se présente comme une puissance semi-autonome incarnée par son Pavillon vice-royal et la présence du khédive Ismaïl. Ce dernier, à la fois sujet et rival du Sultan Abdülaziz, veut montrer la suprématie des bâtiments de l'exposition égyptienne par rapport à ceux de l'exposition ottomane. Ironiquement, dans la disposition du Parc de l'exposition, les deux puissances se côtoient, ce qui donne lieu à une émulation d'efforts déployés pour surpasser le pavillon rival. Charles Edmond refuse, par ailleurs, que les drapeaux de l'Egypte khédiviale soient surmontés par les armes du Padichah comme l'exige la commission turque, arguant que « comme les commissions de toutes les puissances étrangères, les drapeaux de son Altesse flotteraient isolément comme les drapeaux de tous les souverains »[48].

Lors de la clôture, Edmond écrit fièrement au khédive que son exposition s'est vue récompensée du double du nombre de médailles obtenues par l'exposition ottomane. Or, le rapport de la Commission impériale sur l'exposition montre bien, dans les statistiques officielles des récompenses

47 Mentionnant au khédive Ismaïl l'exemple de Jules de Lesseps, frère de l'ingénieur français, commissaire des Pavillons de la Chine, du Siam, de la Tunisie et du Maroc, Charles Edmond s'indigne du spectacle donné lors du passage du cortège de l'Empereur Napoléon III et de l'Impératrice Eugénie : « M. Jules de Lesseps […] avait groupé ses indigènes dont plusieurs étaient d'une laideur effrayante. De plus, il avait fait venir quelques musiciens marocains, joueurs de takabouka [sic] et autres, et accueillit leurs Majestés à leur passage par un vacarme dont rien ne saurait donner l'idée ». Lettre manuscrite signée Charles Edmond adressée au khédive Ismaïl concernant l'exposition de 1867, 3 avril 1867, AnE, Fonds Mohamed Ali, 5013-004219.

48 *Ibid.*

par pays, que la Turquie est placée devant l'Egypte avec 268 récompenses contre 80 pour l'exposition égyptienne[49]. Cette anecdote montre que la concurrence entre l'Empire et sa province se manifeste par une forme d'anti-ottomanisme chez un Européen comme Charles Edmond. La rivalité entre le khédive Ismaïl et le Sultan Abdülaziz exprimée sur la scène internationale démontre bien qu'au-delà d'être uniquement l'expression du pouvoir colonial européen, les expositions universelles constituent également l'arène d'autres enjeux de pouvoirs politiques régionaux.

Au moment de l'Exposition universelle de 1889 à Paris, qui célèbre le centenaire de la Révolution française, l'Egypte, sous occupation britannique depuis 1882, ne bénéficie plus du même statut de puissance semi-indépendante que lors de l'Exposition de 1867. En outre, l'austérité de la politique économique mise en place par Lord Cromer met un terme aux grands financements accordés à la participation du pays aux foires internationales. Par conséquent, l'égyptologue Gaston Maspero (1846–1916) ne se voit pas accorder la liberté et les moyens financiers dont avait bénéficié son prédécesseur, Auguste Mariette[50]. Le projet de réaliser une « Rue du Caire » dans le cadre de cette exposition relève ainsi de l'initiative privée de l'architecte et grand amateur d'art islamique, le baron Alphonse Delort de Gléon qui décide de financer lui-même sa réalisation[51]. Avec le même souci d'authenticité que Mariette, Delort de Gléon met ses connaissances de l'art islamique à profit afin de reproduire une rue semblable à celles des quartiers médiévaux du Caire. Affirmant dans son rapport avoir mis tous ses efforts « pour rester dans l'interprétation d'une sincérité absolue »[52], il conçoit une rue qui réunit les plus beaux modèles de l'architecture du Caire. Pareillement à l'*Okel* de Mariette, tous les motifs ornementaux sont moulés sur des édifices originaux et des boiseries proviennent de maisons anciennes :

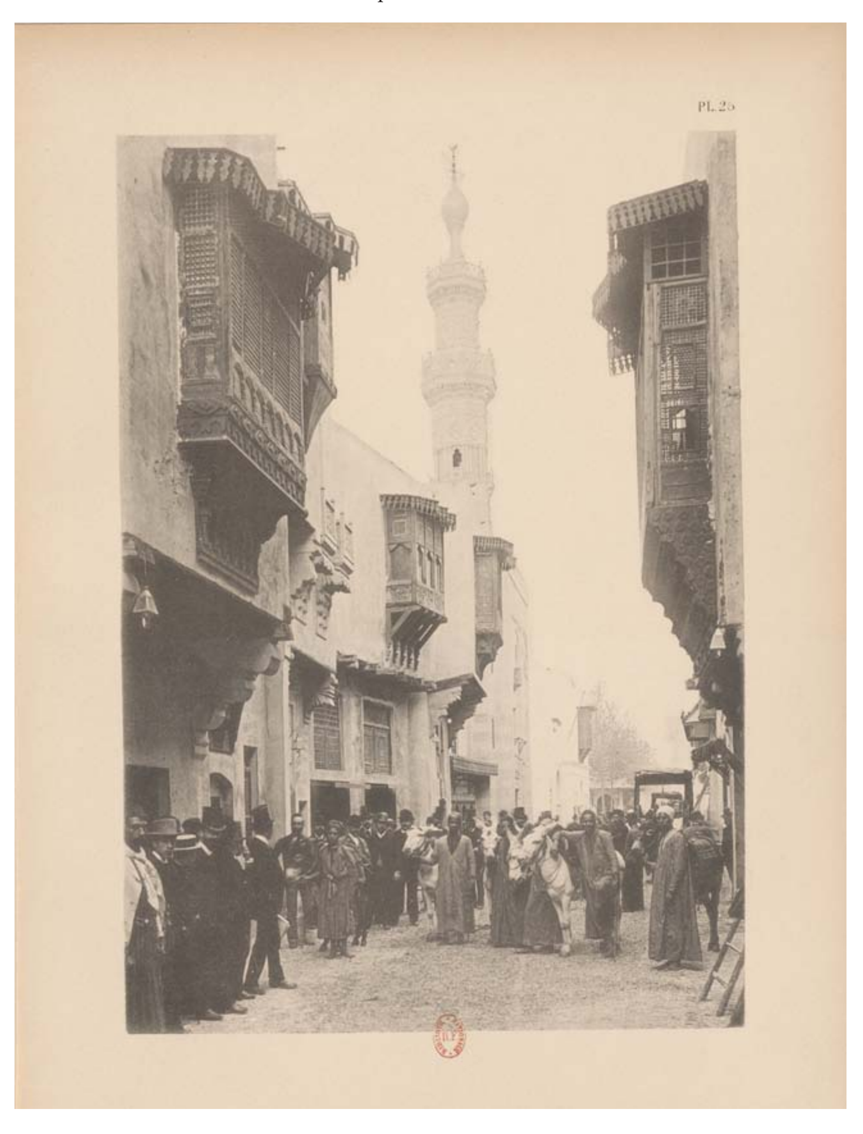
49 *Rapport de la Commission impériale sur l'exposition universelle de 1867 à Paris. Précis des opérations et liste des collaborateurs* 1869, p. 519.
50 Reid 2002, p. 252.
51 Delort de Gléon 1889, p. 9.
52 *Ibid.*, p. 10. Cité également dans Volait 2005b, p. 132 ; 134.

> En résumé, toutes les maisons de la rue du Caire sont des types bien exacts de vieilles maisons, avec leurs encorbellements et leurs corbeaux fidèlement reproduits ; les moucharabiehs et leurs crosses, ainsi que les boiseries des portes, sont toutes anciennes et authentiques, venues telles que du Caire avec leur poussière séculaire, et seulement mises en place. Les échoppes des marchands sont absolument exactes[53].

Soucieux de construire une grande variété d'édifices publics, et de ramener une parcelle du Caire à Paris avec sa « poussière séculaire », le programme de Delort de Gléon comprend une *madrasa* (école coranique) dont l'une des boiseries à inscription coufique date du XIème siècle, deux mosquées qui empruntent certains éléments de décors aux sanctuaires de Sultan Hassan et de Qayt Bay – en particulier son minaret –, ainsi que deux portes monumentales inspirées respectivement de celles de la mosquée d'al-Azhar et de Darb al-Gamamiz.

53 Delort de Gléon 1889, p. 11.

Fig. 1.4 : La Rue du Caire, Exposition universelle, Paris, 1889.
Source : Delort de Gléon, *L'Architecture arabe des khalifes d'Egypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1889.



Quelques années après l'Exposition de 1889, le jeune khédive Abbas Hilmi II, dans la deuxième année de son règne, charge Max Herz, architecte en chef du Comité de conservation des monuments de l'art arabe, de la conception et de l'exécution d'une Rue du Caire pour la World's Columbian Exposition de Chicago qui célèbre, en 1893, le 400ème anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb aux Amériques. Cette manifestation est marquée par d'ambitieux travaux de réaménagement entrepris par l'architecte Daniel Burnham, dont les édifices néo-classiques construits sur le front de mer donneront à la ville de Chicago son surnom de « Ville Blanche ». Quant aux pavillons étrangers, ils sont alignés le long d'une vaste avenue centrale, organisés selon une conception raciale de l'humanité : les peuples teutoniques et celtiques sont placés près de la « Ville blanche », tandis que le monde islamique est situé à l'autre extrémité, suivi de l'Afrique de l'Est et de l'Ouest, pour se terminer avec les peuples dits « sauvages », comme les tribus du Dahomey et les Amérindiens[54].

Max Herz envisage alors une variation de la Rue du Caire du baron Delort de Gléon. Boiseries et faïences anciennes sont amenées aux Etats-Unis dans le but de « créer une structure composite qui combine les plus beaux éléments architecturaux du Caire »[55]. La Rue du Caire fournit l'occasion à Max Herz, spécialiste de la restauration, de concrétiser le rêve d'une rue telle qu'il l'imagine sans la réalité des dégradations dont souffrent les originaux. Delort de Gléon avait lui aussi relevé, avec regret, dans sa présentation du projet de la Rue du Caire le très mauvais état de conservation de certains monuments[56]. Herz œuvre ainsi à créer une rue qui rassemble les monuments d'« un Caire restauré des jours de sa splendeur inégalée »[57]. Inspirée des modèles originaux de la rue de Muizz li-din Allah qui traverse le Caire islamique, la Rue du Caire de Chicago est bordée d'un *sabil-kuttab* (fontaine surmontée d'une école coranique) construit sur le modèle du *sabil* d'Abdel Rahman Katkhuda, d'une mosquée inspirée du modèle de Qayt Bay, d'une *wikala* (caravansérail) et de maisons aux moucharabiehs

54 Rydell 1987, p. 65 ; Çelik, p. 83.
55 W. G. H., *Street in Cairo, World's Columbian Exposition* 1893, p. 2.
56 Delort de Gléon 1889, p. 10.
57 W. G. H., *Street in Cairo, World's Columbian Exposition* 1893, p. 2.

saillants inspirées des demeures mameloukes et ottomanes. Herz conçoit également un temple égyptien et un obélisque[58] construit sur le modèle du temple de Karnak à Louxor ainsi qu'un théâtre proposant des spectacles de danse orientale et des performances de danse au sabre. Dans la rue, le public peut entendre le muezzin faisant l'appel à la prière et voir des artisans au travail dans leurs échoppes, des marchands ambulants, des ânes et des chameaux et assister à des cérémonies populaires comme le *mawlid*, qui commémore la naissance du Prophète ou la cérémonie de mariage[59].

Les initiatives de Mariette, Delort de Gléon ou Max Herz, soulignent ainsi le souci d'authenticité et la démarche savante qui leur permet de concrétiser un imaginaire de l'« Orient » développé non pas en Europe mais en Egypte, pays où ils résident et travaillent. Mariette « restitue » un temple polychrome qui « résume les âges principaux de l'art égyptien »[60]. Delort de Gléon, poussé par sa passion des arts islamiques condense, dans une seule et même rue, les éléments architecturaux qu'il considère les plus exceptionnels. Max Herz, quant à lui, spécialiste de la conservation des monuments, reconstitue un Caire « restauré ». Ces expositions égyptiennes relèvent ainsi d'ambitions individuelles d'acteurs qui circulent entre l'Egypte et l'Europe et qui, en dépit de l'argument scientifique et archéologique, projettent des réalisations éclectiques et originales.

58 Max Herz est membre de la société anonyme du nom de Egyptological C° Funk & C° ayant comme objet l'exploitation du Temple Egyptien dans la Rue du Caire de l'Exposition de Chicago. Celle-ci est approuvée par décret du khédive Abbas Hilmi II le 11 mars 1893. Décret du khédive Abbas Hilmi II fait au Palais de Koubbeh, 11 mars 1893, AnE, Fonds Conseil des ministres, 0075-008618.

59 En novembre 1892, le directeur de la Compagnie de l'exposition Egypte-Chicago pour la Rue du Caire, Georges Pangalo, demande à Moustafa Pacha Fahmi, ministre de l'Intérieur, la permission d'emmener avec lui « une caravane de 200 indigènes accompagnés de 20 baudets, 8 chameaux, 2 chèvres et quelques singes ». Lettre manuscrite de Georges Pangalo, directeur général de l'exposition Egypte-Chicago (Rue du Caire) à Moustafa Pacha Fahmi, ministre de l'Intérieur, Le Caire, 22 Novembre 1892, AnE, Fonds Conseil des ministres, 0075-008616.

60 Mariette 1867, p. 14.

3. Les salons d'art orientaliste à l'Opéra khédivial

Dès le XIXème siècle, de nombreux artistes européens établis au Caire jouissent de l'intérêt et du soutien des élites. La première exposition de peinture tenue au Caire, – ou du moins la plus fameuse –, est organisée à l'initiative d'un peintre d'origine grecque, Theodoros Scaramanga Rallis (1852–1909). Connu également sous le nom de Théodore Jacques Ralli, élève de Jean-Léon Gérôme et fondateur d'une école orientaliste grecque[61], ce dernier voyage régulièrement en Egypte accompagné de son ami, le peintre Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (1842–1923). Il établit son atelier dans le quartier d'Ismaïlia, où il donne des cours de dessin avec Paul-Dominique Philippoteaux[62] dès le début des années 1890. Peintre établi et réputé, très actif dans la vie artistique cairote, Ralli bénéficie à la fois du soutien de la famille khédiviale et de celui des officiels britanniques. Réunissant régulièrement des peintres orientalistes européens de passage au Caire dans son atelier, un espace qui se révèle rapidement trop étroit, Ralli décide d'organiser un Salon de peinture d'envergure dans les locaux de l'Opéra khédivial du Caire.

Cette première exposition d'art est un évènement sans précédent. Inaugurée sous les auspices du khédive Tawfiq, père d'Abbas Hilmi II, dans la dernière année de son règne en février 1891, l'exposition s'accompagne d'importantes festivités. Les participants sont, pour la plupart, des peintres européens orientalistes établis ou de passage au Caire. Plusieurs d'entre eux sont des élèves de Gérôme[63], parmi lesquels le peintre de genre et portraitiste

61 Le parcours de ce peintre a été mis en lumière par la thèse de doctorat de Maria Katsanaki. Katsanaki 2007.

62 « Les cours se tenaient trois fois par semaine dans un atelier spécialement aménagé dans la résidence de Ralli ; ceux du matin s'adressaient aux dames, ceux de l'après-midi, aux hommes. Les conditions d'inscription en 1897 étaient de deux livres sterling par mois ». Katsanaki 2007, p. 263.

63 On y trouve des aquarellistes de renom comme le paysagiste et peintre de genre anglais Robert Talbott-Kelly (1861–1934), établi au Caire depuis 1883, l'aquarelliste américain Henry Bacon (1839–1912) formé à Paris et ancien élève d'Alexandre Cabanel, le paysagiste portugais José Souza-Pinto (1856–1939), le peintre de genre autrichien

anglais Felix Stone Moscheles (1833–1917)[64], fils du pianiste virtuose Ignaz Moscheles et filleul du compositeur Felix Mendelssohn[65]. Le public, quant à lui, semble avoir été constitué essentiellement des proches de la famille khédiviale, des fonctionnaires du corps diplomatique britannique, ainsi que d'Européens établis au Caire[66].

L'exposition de peinture devient un événement annuel, bénéficiant du soutien du Cercle artistique, une société réunissant des peintres et des amateurs d'art établis en Egypte qui fondent ensemble une première revue consacrée aux arts publiée au Caire sous le nom de *L'Arte*[67]. En dehors de l'exposition annuelle de peinture, le Cercle artistique organise régulièrement des performances musicales et des pièces de théâtre. Cette société est présidée par le médecin spécialisé en ophtalmologie d'origine sicilienne, Onofrio Abbate Pacha (1824–1915), entré au service du gouvernement égyptien en tant que médecin chef de l'armée dès 1845 avant d'être nommé médecin de la famille khédiviale. Poète, amateur d'art, président de la Société khédiviale de géographie dès 1894, décoré de l'Ordre impérial du Medjidié[68], Abbate Pacha s'intéresse également à la géographie, la botanique et l'archéologie et on lui doit la publication de plusieurs ouvrages scientifiques sur l'Egypte et le Soudan[69].

Franz Xaver Kosler (1864–1905), élève du célèbre peintre orientaliste autrichien Leopold Carl Müller (1834–1892). Parmi les peintres français, on retrouve les amis de Ralli, Lecompte du Nouÿ et Philipotaux, ainsi qu'Eugène Girardet (1853–1907) arrivé en Egypte en 1898 après un séjour en Algérie, connu pour ses vues du désert et ses scènes de la vie bédouine, et Jean-Paul Gervais (1859–1936), élève de Gérôme, peintre d'histoire et de sujets allégoriques.

64 Felix Stone Moscheles est présent au Caire dès 1890.

65 Katsanaki 2007, p. 262.

66 Al-Gabakhangi, 1986, p. 10.

67 Volait 2013, p. 24–27.

68 En turc : *Mecidiye.* Ordre honorifique civil et militaire délivré par l'Empire ottoman institué en 1851 par le Sultan Abdülmecid I.

69 Abbate 1843 ; 1898 ; 1909.

Avec l'engagement de Théodore Ralli et des membres du Cercle artistique, l'exposition de peinture devient un événement incontournable du calendrier mondain cairote. La deuxième exposition de 1892 qui se tient également dans les locaux de l'Opéra khédivial est inaugurée, cette fois-ci, par le jeune Abbas Hilmi II qui vient tout juste d'accéder au khédivat. A partir de ce moment-là, elle sera déplacée dans la villa du baron Alphonse Delort de Gléon[70]. Après le retour définitif de Ralli à Paris en 1904, l'exposition annuelle de peinture perdure encore jusqu'en 1906. Al-Sharuni, Iskandar et al-Malakh datent la première exposition ouverte aux femmes en 1902, tenue, cette fois-ci, dans les locaux du grand marchand et antiquaire Maurice Nahman qui rachète la maison Delort de Gléon en 1914[71]. Ces premières expositions posent ainsi les jalons d'un goût de l'élite cairote pour la peinture européenne orientaliste qui marque le premier quart du XXème siècle.

Selon Aimé Azar, lors de « ces seules manifestations connues de cette époque […] nous ne relevons aucun nom égyptien »[72], une affirmation qu'il est difficile de vérifier en raison du manque de sources. Toutefois, elle ne doit pas suggérer qu'il n'existe pas d'égyptiens qui pratique la pein-

70 Delort de Gléon se fait construire, au Caire, une première villa d'inspiration mamelouke sur les plans de l'architecte français Ambroise Baudry en 1872 et installe dans le jardin un édifice qui sert d'atelier aux artistes de passage. Au début des années 1880, il construit une deuxième maison plus modeste que la première qui accueillera les activités du Cercle artistique. A propos de l'activité de collectionneur du Baron Alphonse de Gléon, voir : Volait 2009a, p. 99–104.

71 Volait 2009a, p. 217.

72 Azar 1961, p. 14. Al-Sharuni, Iskandar et al-Malakh mentionnent en revanche la présence du caricaturiste, poète et écrivain égyptien Yaqoub Sanua (1839–1912). Al-Sharuni, Iskandar, Al-Malakh 1991, p. 13. Yaqoub Sanua dit « Abou Naddara » (« l'homme aux lunettes »), fonde la revue satyrique du même nom en 1877 et y publie ses caricatures accompagnées d'un dialogue théâtral en arabe dialectal. Ses caricatures nationalistes et anti-britanniques, ainsi que ses attaques virulentes contre le khédive Ismaïl lui vaudront d'être exilé à Paris en juin 1878. Il apparaît cependant peu probable qu'il ait assisté à l'événement étant donné qu'il se trouvait en Turquie auprès du Sultan Abdülhamid au même moment. A propos du séjour d'Abou Naddara en Turquie, voir : Lemaitre 1891.

ture orientaliste au XIXème siècle. D'après le critique Saad al-Khadem, un peintre du nom de Youssef al-Akm, qualifié de « meilleur et plus célèbre des peintres égyptiens » aurait établi son atelier dans le quartier de Clot Bey, fréquenté au même moment par de nombreux peintre orientalistes européens. L'artiste et critique Ahmed Fouad Selim mentionne, quant à lui, une artiste appelée Nazima Selim (1878–?) qui serait une des premières femmes à pratiquer la peinture à l'huile en Egypte[73]. Celle-ci aurait commencé en tant que céramiste avant d'être formée aux techniques du pastel et de la peinture à l'huile dans l'atelier d'une artiste d'origine italienne. Nazima Selim aurait peint une vue des Pyramides de Gizeh datée de 1898. Margot Badran relève aussi une femme peintre du nom de Attiya Saqqaf qui aurait réalisé un portrait de jeunesse de l'intellectuelle Hoda Charaoui (1879–1947) dans les années 1890[74]. Ces récits fragmentaires sur la présence de peintres égyptiens formés en ateliers et actifs avant l'institutionnalisation de la pratique artistique mériterait de faire l'objet d'une étude à part entière. Toujours est-il que ces quelques éléments viennent nuancer l'idée d'une pratique artistique moderne qui résulterait directement de la création de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire.

4. L'enseignement des Arts appliqués

Bien que l'engouement pour les Beaux-Arts européens soit incontestable auprès des élites égyptiennes dès le XIXème siècle, au niveau des institutions éducatives, c'est la formation dans le domaine des Arts appliqués (*al-funun al-sina'iyya*), des arts décoratifs (*al-funun al zaghrafiyya*) et de l'artisanat (*sina'a yadawiyya*) qui est privilégiée. L'enseignement dit « artistique » est d'abord envisagé dans le but de former des artisans et des techniciens dans

73 Selim (tapuscrit non paginé), 11 octobre 2001.
74 Badran 1995, p. 156–157.

le domaine des Arts industriels[75]. Les réformes du système éducatif, instaurées par Mohamed Ali dès 1830, se concentrent ainsi sur l'établissement d'écoles techniques destinées à former une expertise locale.

Une première école d'arts et métiers est inaugurée en 1839 sous le nom d'Ecole pratique (*madrasat al-'amaliyyat*). Cet établissement est fermé en 1854 jusqu'au règne du khédive Ismaïl qui, d'après les conseils de l'ingénieur Ali Moubarak, nommé au poste de directeur des écoles (*mudir diwan al-madaris*)[76], décide d'unifier le système scolaire et de séparer les enseignements civils et militaires[77]. L'Ecole est alors rouverte en 1868 dans le quartier de Boulaq sous le nom d'Ecole sultanale des Arts industriels (*Madrasat al-funun wa al-sina'i al-sultaniyya*) et comporte au départ quatre sections : mécanique, électricité, industrie du bâtiment et travaux d'édilité, ainsi qu'une section pratique destinée à former des artisans spécialisés.

Cette dernière est supprimée en 1903, sous le règne du khédive Abbas Hilmi II, pour être remplacée par les Ateliers Modèles de Boulaq et d'Assiout dédiés à la formation d'apprentis. Fonctionnant comme des ateliers privés, ces établissements admettent des élèves à partir de l'âge de douze ans afin d'exécuter des commandes gouvernementales ou privées. Comme l'explique l'ingénieur Sidney Wells dans son étude consacrée à l'enseignement agricole, industriel et commercial en Egypte, le système d'apprentissage des Ateliers Modèles n'a pas d'équivalent en Europe et répond, selon lui, aux spécificités de l'Egypte[78].

Les chiffres montrent que c'est dans les domaines de l'industrie du textile, des travaux sur bois et du bâtiment (peintres-décorateurs) que l'on

75 Gaston Wiet relève la présence d'artistes égyptiens qui, dès le règne de Mohamed Ali, sont envoyés en mission scolaire pour être formés en Europe où ils reçoivent « une formation plus technique qu'artistique […] Si l'on consulte le splendide album édité à Paris en 1851 et intitulé *Galerie iconographique égyptienne et Mission égyptienne en France,* on lit sous les portraits de Mourad Effendi, Hassan Ouardani et d'Ismaïl Effendi, les mentions de *peintre, graveur, dessinateur* ». Wiet, 1949, p. 409.

76 Abdel-Malek 1969, p. 56.

77 *Ibid.*, p. 155.

78 Wells 1911, p. 344–369.

trouve le plus d'artisans[79]. Cela est sans doute à mettre en rapport, d'une part, avec la croissance de l'industrie du coton durant les années 1920 qui exige une main d'œuvre dans le domaine du textile et, d'autre part, avec les grands programmes de réaménagement urbain des villes du Caire et d'Alexandrie qui nécessitent des ouvriers dans le domaine du bâtiment.

Afin de répondre à la demande croissante d'artisans spécialisés, une section des arts industriels et décoratifs (*qism lil-funun wa al-sina'at al-zaghrafiyya*) est ajoutée à l'Ecole sultanale des Arts industriels en 1909. Celle-ci est subdivisée en trois niveaux de spécialisation : tapisserie, travaux sur bois, travaux métallurgiques et fer forgé. Dès la création de cette section, les élèves sont envoyés en Grande-Bretagne pour parfaire leur formation[80]. L'enseignement théorique de la section des arts décoratifs de l'Ecole sultanale des arts industriels est alors complété par une formation pratique dans les Ateliers Modèles.

79 Wells recense le nombre d'artisans en 1911 : textile : 76000, travaux sur bois : 56000, travaux de bâtiments : 40000, industrie des métaux : 30000, tailleurs et tapissiers : 24000, travaux de cuirs : 20000, poterie : 8000, horlogerie/joaillerie : 6000, imprimerie et reliure : 2000. Wells 1911, p. 352.

80 L'éclatement de la Première Guerre mondiale met néanmoins un frein à ce processus. « L'Administration […], vu la difficulté d'envoyer dans les circonstances actuelles des étudiants en Angleterre pour y étudier les Arts industriels et décoratifs, propose de choisir 4 parmi les meilleurs étudiants de la section des Arts industriels et décoratifs à l'Ecole d'Arts et Métiers à Boulak [sic] afin de les nommer à titre *d'élèves contre-maîtres* de cette même section pour une période maximale d'une année à partir du 18 septembre 1915 ». Note du Comité des finances au Conseil des ministres concernant l'Ecole sultanale des Arts industriels, Le Caire, 27 octobre 1915, AnE, Fonds Conseil des ministres, 0075-0044771.

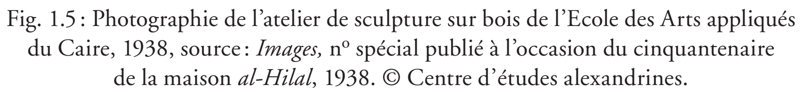


Fig. 1.5 : Photographie de l’atelier de sculpture sur bois de l’Ecole des Arts appliqués du Caire, 1938, source : *Images,* n° spécial publié à l’occasion du cinquantenaire de la maison *al-Hilal*, 1938. © Centre d’études alexandrines.



Ce n’est qu’après la Première Guerre mondiale, en 1919, que le ministère de l’Instruction publique décide de créer l’Ecole des Arts décoratifs (*Madrasat al-funun wa al-zaghrafa*). Celle-ci, établie dans le Palais de Fadil Pacha dans le quartier de Hamzawi, est dirigée par le peintre aquarelliste et décorateur anglais William Arnold Stewart (1882–1953). Lui succède, en 1928, l’architecte d’intérieur écossais John Ednie (1876–1934), lui-même chargé de la réorganisation de l’Ecole et de son transfert dans les Jardins d’Urman à Gizeh. Cette institution devient, sous sa direction, l’Ecole des Arts appliqués (*Madrasat al-funun al-tatbiqiyya*). Ednie est alors secondé par l’artiste Mohamed Hassan (1892–1961), nommé assistant à la direction de l’Ecole en 1929 après son retour de mission scolaire à Rome. Ce dernier remplacera le décorateur écossais en 1933, et sera le premier Egyptien à diriger l’Ecole des Arts appliqués du Caire.

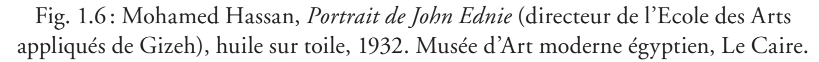


Fig. 1.6 : Mohamed Hassan, *Portrait de John Ednie* (directeur de l'Ecole des Arts appliqués de Gizeh), huile sur toile, 1932. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



Ainsi, s'il n'y a pas, en Egypte, d'institution dédiée à l'enseignement des Beaux-Arts jusqu'en 1908, le système d'enseignement dans le domaine des Arts décoratifs et appliqués est en place depuis le XIXème siècle. Au moment de la création de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, plusieurs écoles dispensent un enseignement technique : l'Ecole sultanale des arts et métiers de Boulaq, l'Ecole polytechnique de Gizeh et les Ateliers Modèles. En outre, tandis que l'enseignement des Arts appliqués en Egypte est dominé par des professeurs britanniques, dont la plupart sont héritiers du mouvement Arts and Crafts initié par John Ruskin et William Morris, le domaine des Beaux-Arts sera investi, à ses débuts, par des professeurs français et italiens diplômés des Beaux-Arts.

Chapitre 2
La renaissance des Beaux-Arts

Comme tout ce qui vit, comme tout ce qui est humain, une école d'art naît, grandit et meurt. Mais l'art lui-même ne meurt pas, il se transforme seulement sous l'influence du milieu dans lequel il évolue : il est le reflet d'une civilisation.

Guillaume Laplagne

1. L'Ecole des Beaux-Arts du Caire : un projet expérimental

Nous avons vu que l'institutionnalisation des Arts appliqués et industriels répond à un objectif clairement défini : celui de combler la demande croissante d'une main d'œuvre locale de techniciens et d'artisans spécialisés. Mais quel est alors le but de fonder une Ecole des Beaux-Arts ? Pourquoi vouloir former des Egyptiens dans ce domaine ? Quel sont alors les liens institutionnels et politiques entre Beaux-Arts et Arts appliqués ? Ces questions seront abordées dans ce chapitre afin de comprendre les enjeux qui sous-tendent le projet de la création d'une Ecole des Beaux-Arts en Egypte.

L'Ecole des Beaux-Arts du Caire (*Madrasat al-funun al-jamila*) est la première institution dédiée à l'enseignement des arts plastiques fondée dans le monde arabe[1]. C'est grâce à la rencontre du prince Youssef Kamal (1882–1967), collectionneur et amateur d'art, et du sculpteur français

1 C'est en Turquie qu'est fondée en 1883 la première Académie des Beaux-Arts dans un pays musulman (*Sanaii Nefise Mektebi*). Voir à ce propos : Shaw 2011, p. 50–58.

Guillaume Laplagne (1870–1927), que l'institution voit le jour le 13 mai 1908[2]. L'idée leur serait apparue après qu'un artiste turc ait remporté la Médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris en 1900 pour une œuvre rachetée par le Musée du Luxembourg[3]. Il est en effet probable que le modèle ottoman de l'Académie des Beaux-Arts d'Istanbul (*Sanayi-i Nefise Mektebi*) fondée le peintre et archéologue Osman Hamdi (1842–1906) ait créé l'émulation nécessaire à la mise en œuvre de ce projet.

Fig. 2.1 : Portrait photographique du prince Youssef Kamal, c. années 1920. Source : *Faculty of Fine Arts Cairo : Hundred Years of Creativity 1908–2008*, catalogue publié à l'occasion du centenaire de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, Le Caire, Farsi Foundation for Arts and Culture, 2008.



2 Nous nous référons aux divers manuscrits signés de la main de Guillaume Laplagne déposés aux AnE qui mentionnent la date du 13 mai, tandis que certains auteurs datent l'inauguration officielle au 12 mai 1908 : Al-Gabakhangi 1986, p. 11 ; Al-Sharuni, Iskandar, al-Malakh 1991, p. 16.

3 Azar mentionne le nom de « Khalil Sélim » se référant peut-être au peintre turc Halil Paşa (1857–1939). Azar 1961, p. 15.

Aristocrate, né de la lignée de la famille khédiviale, le prince Youssef Kamal est le fils du prince Ahmed Kamal, lui-même arrière petit-fils de Mohamed Ali. Son statut lui permet de se consacrer par dilettantisme à ses deux passions : l'art et la chasse. Ses expéditions cynégétiques l'entraînent jusqu'en Extrême-Orient, aventures qu'il relate dans deux ouvrages publiés entre 1914 et 1915[4]. Son intérêt pour le voyage se double d'une démarche scientifique dans le domaine de la géographie car à partir de 1926, il se consacre à la rédaction d'un ouvrage colossal, l'Atlas cartographique de l'Afrique paru en cinq volumes[5].

Youssef Kamal se constitue progressivement une imposante collection de tableaux et d'objets qu'il expose dans son Palais de Matariya. Cette demeure à la façade d'inspiration néo-classique, projetée par l'architecte d'origine slovène Antoine Lasciac (1883–1933) entre 1908 et 1914, abrite un intérieur comprenant un salon arabe décoré de remplois ottomans, un salon européen et même un salon japonais, qui reflète un goût pour l'éclectisme du décor alors en vogue au début du XXème siècle en Egypte[6]. Cette résidence lui sert également de galerie d'exposition dans laquelle il dispose sa vaste collection composée d'argenterie, de verreries, de tapis, de tableaux, de sculptures et de trophées de chasse[7]. En outre, sa riche bibliothèque compte des ouvrages rares et anciens de géographie et de cartographie.

C'est sans doute dans ce palais où le prince tient salon, qu'il fera la rencontre du sculpteur français Guillaume Laplagne auquel il commande son buste en 1907[8]. Le statuaire, s'étonnant qu'il n'existe pas d'Ecole des

4 Kamal 2003 ; 2004.

5 Kamal 1953.

6 Volait, Mercedes, « Modernités sous influence Mitteleuropéenne : l'œuvre construit d'Antoine Lasciac (1885–1933) en Méditerranée orientale », conférence faite le 17 avril 2012 à l'Institut national genevois à Genève dans le cadre du cycle de conférences *Ville, architecture et arts plastiques : construction d'une modernité au Proche-Orient arabe, XIXème–XXème siècle.*

7 En 1932, année où il renonce à son titre, le prince Youssef Kamal fait don d'une partie de sa collection au Musée d'Art arabe après l'avoir soigneusement cataloguée. *Al-Musawwar*, 22 avril 1932, p. 2–3.

8 « En 1907, S. A. le Prince faisait faire son portrait par un statuaire français de passage au Caire, M. Guillaume Laplagne ». Zéki 1913, p. 26.

Beaux-Arts « dans un pays comme l'Egypte », aurait encouragé le prince à créer un établissement pour combler ce manque[9].

Nous ne connaissons que peu d'éléments de la vie et du parcours de Guillaume Laplagne en dépit du rôle majeur qu'il a joué en tant que concepteur et premier directeur de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Originaire d'Ervy dans l'Aube[10], Laplagne est inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris dès 1894, où il a comme professeur le sculpteur Louis-Ernest Barrias (1841–1905). Le 4 août 1899, il est engagé par le Musée Grévin à Paris dans l'atelier de modelage des mannequins où il restera jusqu'en 1902. Bien qu'il soit difficile de se faire une idée de l'ensemble de la production de Laplagne, je peux mentionner quelques œuvres localisées sur le marché de l'art. De 1900 à 1905, il modèle des terres cuites satirico-politiques qui sont photographiées par Charles Lansiaux et publiées dans la revue *Guignol*. Au même moment, il collabore avec le céramiste Emile Decoeur (1876–1953) et réalise notamment une *Tête de sorcier* en buste. Laplagne est également auteur d'une série de bustes africanistes représentant des membres de différentes tribus de la région du Haut-Nil et du Congo belge. Ces sculptures rappellent, par leur naturalisme et leur polychromie, la statuaire raciologique de Charles Cordier. Il est par ailleurs probable qu'il ait réalisé ces bustes d'après des photographies ramenées de l'Expédition Citroën Centre-Afrique, surnommée la « Croisière Noire », qui se déroule de 1924 à 1925. Ceux-ci seront en effet présentés au Pavillon de Marsan du Louvre d'octobre 1926 à février 1927, aux côtés d'autres sculptures africanistes inspirées par cette expédition, telles que celles du Suisse Auguste Heng (1891–1968). Toujours durant les années 1920, Laplagne réalise des œuvres orientalistes de style Art Déco, comme une *Egyptienne tenant un plateau*, un bronze à patine brune qui représente une femme nue agenouillée tenant en offrande un vaste plateau circulaire.

9 Zéki 1913, p. 26.

10 Je dois l'essentiel des renseignements sur le parcours en France de Guillaume Laplagne à Jacques Fournier, historien indépendant originaire d'Ervy, que je remercie chaleureusement d'avoir partagé avec moi les informations et les documents rassemblés au cours de ses recherches.

Tandis que le sculpteur trouve en Youssef Kamal le mécène idéal pour financer son projet, le prince voit en Laplagne les qualités requises pour diriger et administrer l'Institution. Dès 1907, Youssef Kamal entreprend les démarches nécessaires pour subventionner l'entreprise en établissant un *waqf* (legs pieux) sur 127 *feddan* de terres agricoles[11], ainsi que sur quelques biens immobiliers qu'il possède à Alexandrie. Il s'agit de la première fois qu'un *waqf* est attribué au financement d'une Ecole d'art et son approbation par le ministère des *Awqaf* prouve qu'il n'y a aucune contradiction légale ou religieuse dans le fait de faire un legs pieux pour une œuvre de ce type. La responsabilité de la direction, de la conception et de l'organisation du programme d'enseignement de l'Ecole revient, quant à elle, à Guillaume Laplagne[12].

Au début du mois de mai 1908, après avoir chargé Laplagne de trouver un bâtiment en état d'accueillir la future école, le prince loue, sur ses conseils, une villa[13] située dans la rue de Darb al-Gamamiz, non loin du Palais Abdin et de la rue de Bab al-Khalq. L'ouverture de l'Ecole précède ainsi de quelques mois l'inauguration de l'Université égyptienne qui a lieu le 21 décembre de la même année[14].

11 Le *waqf* du prince Youssef Kamal correspond à 533.400 m^2 de terrains agricoles.

12 En revanche, l'administration du *waqf* est du ressort du directeur de la *da'ira* (structure héritée de l'Empire ottoman qui désigne l'administration des biens de la famille khédiviale). Le prince met à disposition de Laplagne une somme mensuelle pour les dépenses courantes comme le salaire des modèles ou l'achat des fournitures. En ce qui concerne les dépenses plus conséquentes pour l'engagement du personnel, il ne jouit pas d'une entière liberté et doit toujours obtenir au préalable l'approbation de la *da'ira*.

13 Laplagne désigne le bâtiment de l'Ecole des Beaux-Arts sous le nom de villa mais il s'agit sans doute d'un petit palais.

14 La création quasi simultanée de ces deux institutions coïncide avec les réformes de modernisation du système éducatif mises en place sous le règne du khédive Abbas Hilmi II. L'établissement de l'Université égyptienne est alors initié par des intellectuels nationalistes, tels qu'Ahmed Loutfi Sayed, qui proposent l'idée de fonder une institution laïque comme alternative à l'enseignement religieux promulgué jusque-là à l'Université d'al-Azhar. Le Comité de l'Université est alors formé par le prince Ahmed Fouad, futur roi d'Egypte, qui accèdera au trône en 1922. A propos de l'établissement de l'Université du Caire, voir : Reid 1991.

Dès l'annonce dans la presse de l'ouverture de l'établissement et avant même le jour de son inauguration officielle, des centaines de personnes affluent au point que l'administration est obligée de refuser un grand nombre de candidats, la villa ne possédant pas la capacité d'accueillir plus de 300 élèves[15]. Il apparaît toutefois que la raison de cet enthousiasme réside plus dans la largesse des conditions d'admission qu'elle ne découle d'un intérêt pour la pratique artistique. En effet, l'Ecole, entièrement financée par le prince, est gratuite, ouverte à tous les jeunes garçons[16] sans distinctions faites sur l'origine, la classe sociale ou la religion pour autant que chaque élève présente un acte de naissance et subisse un examen médical[17].

L'Ecole est divisée en six sections : dessin, peinture, sculpture, architecture décoration et calligraphie arabe. Laplagne, qui tente d'élaborer un programme d'enseignement calqué sur le modèle de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dit de la méthode d'enseignement qu'il met au point qu'elle est « la même dans ses grandes lignes que celle des écoles d'art les plus réputées d'Europe »[18]. Ainsi, dans la lignée de ces écoles, les élèves sont initiés aux méthodes et aux techniques du dessin et de la peinture à l'huile d'après nature, la perspective, l'anatomie, la composition, la sculpture ornementale, de même qu'au modelage d'après des modèles vivants et des reproductions de statuaire antique. Notons que Laplagne n'entend pas initier ses élèves à la copie des modèles de l'Egypte ancienne, pourtant beaucoup plus facile d'accès, mais uniquement à ceux de la sculpture gréco-romaine, dont il doit importer les moulages commandés aux musées français. Seul l'ajout d'une section de calligraphie arabe au programme représente une originalité par rapport aux écoles européennes et l'on peut se demander si, en introduisant cet art traditionnel qui se transmet habituellement de maître à disciple[19]

15 *Al-Ahram*, 14 mai 1908, p. 2.

16 Il faudra attendre 1939, date de la création de l'Institut supérieur des Beaux-Arts pour jeunes filles fondé sous le règne de Farouk I[er], pour que les femmes aient accès au système d'éducation artistique.

17 Laplagne 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004463.

18 *Ibid.*

19 Ce n'est, en effet, que vingt ans après la création de l'Ecole des Beaux-Arts, sous le règne de Fouad I[er], que sera fondée la première Ecole de calligraphie arabe à l'initiative du calligraphe Sheikh Mohamed Abdel-Aziz al-Rifai.

au curriculum, Laplagne n'a pas tenté d'apporter une *touche locale* à son programme[20].

Une autre différence avec les établissements européens est que l'Ecole des Beaux-Arts du Caire n'admet pas les élèves sur concours. Laplagne justifie l'absence d'un concours d'admission arguant qu'il est illusoire de faire passer des examens à des élèves qui n'ont aucune prédisposition aux techniques enseignées :

> A l'encontre de ce qui se présente dans les écoles similaires d'Europe, où les jeunes gens sont admis au concours, ayant des capacités déjà acquises, nos élèves n'ont aucune préparation antérieure […] aucun des jeunes gens qui se sont présentés à l'Ecole et qui disaient savoir dessiner en sortant des écoles d'instruction générale, n'avait la moindre idée de ce qu'est une différence de plan ou une ombre[21].

En 1910, la jeune institution compte 146 inscrits, parmi lesquels 124 sont « des Egyptiens musulmans »[22]. L'année suivante, en janvier 1911, l'Ecole compte 109 élèves dont quatorze ne fréquentent l'établissement que durant l'après-midi[23]. Il s'agit de chiffres relativement élevés si l'on considère que l'établissement ne comprend alors que quatorze employés[24]. Laplagne se plaint d'ailleurs à maintes reprises du manque d'effectifs, en particulier au niveau de l'administration qu'il doit gérer entièrement seul en plus de sa charge d'enseignement. En 1911, l'horaire des cours et les enseignements sont répartis de la manière suivante : Guillaume Laplagne dirige la section de Sculpture. Le peintre italien Paolo Forcella est responsable de la section de Dessin et de Peinture. Il est secondé par le dessinateur espagnol Juan Sintès (c. 1890–?) qui enseigne aux classes élémentaires. Henri-Gabriel Piéron, actif en Egypte entre 1906 et 1911[25], est nommé à la tête de la section

20 De nombreux calligraphes arabes comme Mounis, Jaafar Bey, Abdallah Zahdi et Qasim sont établis au Caire dès la fin du XIX[ème] siècle et jouissent d'une grande notoriété. Al-Sharuni, Iskandar, al-Malakh 1991, p.12.

21 Laplagne 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004463.

22 Laplagne 1910, p. 436.

23 Laplagne 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004463.

24 Neuf enseignants, un officier surveillant, trois *farrash* (intendants) et un *bawwab* (portier).

25 Volait 2005a, p. 438.

d'Architecture. En 1909, Laplagne décide d'ajouter une section de Décoration au programme, afin de répondre à la demande de main d'œuvre dans le domaine des arts décoratifs. Il fait alors venir de Paris le décorateur français Alfred James Coulon pour en assurer la direction.

A cette liste viennent s'ajouter trois enseignants d'origine égyptienne dont les noms sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Le cours de mathématiques, obligatoire uniquement pour les élèves de la section d'architecture, est donné par un professeur du nom de Abdel Wahid Hamdi, la section de Calligraphie, quant à elle, est dirigée par le professeur Mohamed Zuheir, tandis qu'un certain Abdel Latif Kamel enseigne la langue française. Ce cours est imposé à l'ensemble des étudiants auxquels il incombe d'apprendre rapidement le français afin de pouvoir communiquer avec leurs professeurs européens et qu'ils puissent lire les ouvrages déposés à la bibliothèque de l'Ecole, dont la majorité est importée de Paris.

Le premier fascicule de l'Ecole des Beaux-Arts, imprimé en arabe et en français, présente, en ces termes, l'ambition de la nouvelle institution :

> Le but de l'Ecole est de former des artistes peintres, sculpteurs et architectes, ainsi que des décorateurs et des calligraphes arabes. Les professeurs s'efforceront après avoir appris aux élèves la technique de leur art, de développer en eux, grâce aux admirables exemples qui subsistent de l'antiquité égyptienne et de l'apogée artistique arabe, le goût d'un art national qui soit l'expression de la civilisation égyptienne moderne[26].

Cet extrait résume bien l'ambivalence du défi que doivent relever tant les professeurs que les élèves. S'il revient aux premiers la responsabilité de transmettre « la technique de leur art », les seconds devront être capables de pratiquer un art « qui soit l'expression de la civilisation égyptienne moderne ». Mais quels sont alors les critères qui définissent « leur art » ? Nous comprenons qu'il s'agit d'un art qui est *autre* puisqu'il ne leur appartient pas encore. Mais une fois transmises, ces connaissances devront donner naissance à une expression « nationale ». Par conséquent, le moyen de faire naître cet art nouveau est envisagé, dans un premier temps, par l'assimilation de

26 Fascicule imprimé de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, [c. 1911], AnE, Fonds Abdin, 0068-027409.

techniques étrangères, puis, dans un second temps, par la redécouverte d'un héritage local, défini de fait comme patrimoine par les initiateurs du projet.

Dans un article publié en 1910 dans *l'Egypte Contemporaine*, intitulé *Des aptitudes artistiques des Egyptiens d'après les résultats obtenus à l'Ecole des Beaux-arts*, Guillaume Laplagne présente un bilan relativement positif des résultats obtenus deux années après la création de l'Ecole :

> L'unanimité fut touchante, chez les indigènes comme chez les Européens, pour affirmer l'inaptitude absolue des Egyptiens à ces arts. C'était, pour résumer le sentiment général, essayer d'apprendre à parler à des sourds muets. Personne n'a songé qu'on est muet parce qu'on est sourd, qu'il est impossible de répéter un son qu'on n'a pas entendu, et qu'en donnant l'ouïe à un sourd, on lui donne en même temps la parole[27].

Cette remarque relève bien l'état d'esprit de Laplagne qui assimile l'introduction des Beaux-Arts en Egypte à une mission civilisatrice. Les initiateurs de l'Ecole sont persuadés du bien fondé de leur projet, et ce, en dépit de tous les paradoxes qui sous-tendent la création d'une Ecole des Beaux Arts européenne en Egypte.

Le peintre italien Paolo Forcella se défend pareillement contre le scepticisme et l'incrédulité de certains de ses contemporains par rapport au projet[28]. Dans son *Rapporto sulla Scuola Egiziana di Belle Arti,* qu'il signe en 1911, il explique que la mission des professeurs européens est d'introduire un enseignement technique qui permettra de révéler les « aptitudes artistiques » des Egyptiens[29]. Selon lui, les élèves de l'Ecole se divisent en deux catégories bien distinctes : ceux qui sont dotés d'un véritable talent et qui représentent environ 20 % des élèves et le reste qui sera destiné à une pratique décorative : « comme c'est le cas en Europe, pas tous les élèves de l'Ecole ne deviendront de grands artistes »[30].

27 Laplagne 1910, p. 433.

28 « Pendant six mois, presque chaque jour, le Prince et l'artiste travaillèrent à la mise au point de l'œuvre, et malgré les prophéties d'échec inévitable prédites à la presque unanimité des Européens et des Indigènes, leur foi ne fut pas entamée ». Zéki 1913, p. 26.

29 Forcella 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004464.

30 *Ibid.*

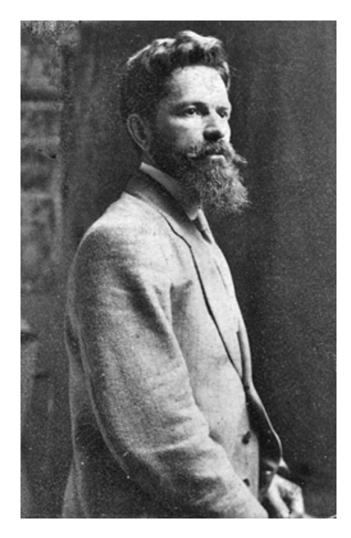


Fig. 2.2 : Portrait photographique de Paolo Forcella, directeur de la section de Dessin et de Peinture à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, c. 1920. Archives Eimad Abou Ghazi.

Comme pour Laplagne, nous ne connaissons que peu d'éléments du parcours de ce peintre qui arrive vraisemblablement en Egypte vers la fin du XIXème siècle sur les pas de son frère, le peintre Nicola Forcella, nommé enseignant de dessin à l'Ecole khédiviale des Arts appliqués[31]. Nicola est très apprécié par la famille khédiviale qui le décore, de son vivant, de l'Ordre impérial du Medjidié et comme son frère Paolo, il peint principalement des sujets orientalistes.

Ces professeurs doivent ainsi fournir rapidement des résultats positifs afin de prouver que l'Ecole des Beaux-Arts – et il en va de sa survie – est à même de produire de « véritables artistes ». Par conséquent, ils mettent tout en œuvre pour soutenir et encourager les élèves qu'ils considèrent les plus talentueux. Parmi ces derniers, certains proviennent de milieux modestes et se voient obligés de travailler en parallèle de leurs études pour subvenir à leurs besoins. Forcella, craignant de perdre ses élèves les plus doués, plaide en faveur d'un petit subside mensuel pour ceux qui se trouvent dans une situation critique. Laplagne, quant à lui, écrit une lettre au khédive Abbas

31 Abaza 2011, p. 211.

Hilmi II en décembre 1912, pour lui demander une aide financière afin de permettre aux élèves les plus pauvres de poursuivre leurs études[32].

Dans son rapport, Forcella dresse la liste des étudiants qu'il considère « les plus doués » accompagnée des commentaires suivants :

> I. Mohamed Hassan :
> Très intelligent et sérieux. Nous lui avons trouvé un poste à l'Ecole des Arts et Métiers où il gagne 6 livres par mois en tant que professeur assistant. Il est donc occupé le matin mais continue, après le déjeuner, d'être mon élève et de fréquenter l'école.
>
> II. Youssef Kamel :
> Très intelligent et éduqué. Il fera un excellent professeur.
>
> III. Ali Hassan :
> Un véritable artiste que je détesterai perdre parce que j'ai une grande confiance en lui. Mais malheureusement, il est orphelin et sans moyens. Il parle déjà de trouver un emploi mais j'ai essayé de le persuader de même que son frère afin qu'il ne quitte pas l'école.
>
> IV. Al-Ahwani
> Cet élève a un grand désir d'étudier mais il peut venir seulement le soir. La journée, il ne peut pas venir à l'école parce qu'il travaille à Boulac pour gagner 8 piastres par jour. C'est un élève qui mérite d'être encouragé pour qu'il se consacre à l'art. Il ferait un excellent professeur de dessin ce qui lui permettrait, en même temps, d'améliorer sa condition […][33].

Ces notes de Forcella attestent du suivi consciencieux de la première volée d'élèves par les professeurs. Parmi la liste qu'il dresse, trois élèves deviendront effectivement des artistes de renom : Mohamed Hassan, Youssef Kamel (1891–1971) et Ali al-Ahwani (1892–1954).

En 1917, Laplagne rentre à Paris où il est réengagé au Musée Grévin. Lui succède alors à la tête de l'institution le peintre français Marie-Gabriel Biessy (1854–1935) qui dirigera l'Ecole pendant près d'une décennie. Ce

32 Lettre de Guillaume Laplagne au khédive Abbas Hilmi II, Le Caire, 22 décembre 1912, retranscrite dans Sonbol (ed. ; trad.) 1996, p. 188.

33 Forcella 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004464.

peintre, formé à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon où il a pour professeur le peintre orientaliste Felix-Auguste Clément (1826–1888), acquiert une sensibilité particulière pour l'art du portrait aux côtés de Carolus Duran dont il fréquente l'atelier à Paris. A partir de 1884, il entreprend de nombreux voyages en Europe, en Amérique du Sud et en Afrique, séjours pendant lesquels il peint des paysages.

Au moment de la nomination de Biessy, la villa de Darb al-Gamamiz n'offre plus les conditions adéquates pour accueillir l'Ecole. D'ailleurs, dès les premières années, Laplagne s'était plaint de « pièces trop petites et mal éclairées » dans lesquelles « il est à peu près impossible d'y faire de la peinture et de la sculpture dans de bonnes conditions ». Il avait également insisté sur la nécessité d'un éclairage constant dans des ateliers qui devraient être orientés au nord, une condition « qu'aucune maison d'habitation ne peut remplir »[34]. C'est sans doute pour cette raison que l'Ecole est déplacée une première fois, au début des années 1920, dans une autre villa[35] avant d'être transférée, en 1935, dans son emplacement actuel, une demeure située sur la rue Ismaïl Mohamed dans le quartier de Zamalek.

En 1928, c'est un artiste italien qui est nommé à la tête de l'établissement, le peintre Camillo Innocenti (1871–1961). Il est sans doute le plus connu parmi les professeurs des Beaux-Arts du Caire en raison des quelques monographies qui lui ont été consacrées[36]. Fils de l'architecte romain Augusto Innocenti, formé à l'Académie des Beaux-Arts de Rome, sa peinture s'inscrit dans le courant divisionniste et il a une prédilection pour les figures féminines et le nu.

Son arrivée en Egypte en 1925 marque le début d'une période prolifique de sa carrière. Il se met à peindre des sujets locaux et jouit des faveurs du roi Fouad Ier qui lui commande une série de peintures représentant les étalons des écuries royales. En 1938, en raison de la santé fragile de son épouse,

34 Laplagne 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004463.

35 Tandis qu'Aimé Azar affirme que l'Ecole est transférée une première fois en 1926 dans une villa de la rue Khalat située dans le quartier de Choubra, Al-Sharuni, Iskandar et al-Malakh, situent son transfert dans un bâtiment du quartier de Sayeda Zeinab en 1923. Azar 1961, p. 15 ; Al-Sharuni, Iskandar, al-Malakh, 1991, p. 16.

36 Voir : Fiori 1968 ; Fagiolo dell'Arco 1977.

il est obligé de retourner à Rome où il souffre d'une situation financière critique. Innocenti qui, après avoir dirigé l'Ecole des Beaux-Arts du Caire et joui d'une grande notoriété en Egypte, n'est pas reconnu à son retour à Rome, où il meurt dans la pauvreté et le dénuement. Ainsi, en dépit du rôle significatif qu'ils ont joué dans le domaine de l'éducation artistique et de leur engagement dans la vie culturelle cairote et alexandrine, ces artistes n'ont pas joui de la même reconnaissance à leur retour et la plupart d'entre eux sont tombés dans l'oubli.

Innocenti sera le dernier Européen à diriger l'Ecole jusqu'en 1937, date à laquelle lui succède le peintre alexandrin Mohamed Naghi (1888–1956) et qui correspond à un moment où les fonctionnaires étrangers sont progressivement remplacés par des Egyptiens après l'indépendance du pays. Naghi dirige l'Ecole pendant deux ans avant d'être nommé au poste de directeur du Musée d'Art moderne égyptien du Caire en 1939. Lui succède alors son confrère, Mohamed Hassan, l'élève « très intelligent et sérieux » que Paolo Forcella avait inscrit dans sa liste parmi ses favoris près d'une trentaine d'années plus tôt.

2. Comment faire revivre l'art arabe ?

Le nouveau système d'enseignement des Beaux-Arts est conçu par ses initiateurs comme un projet totalement expérimental qui se fait par tâtonnements. En outre, c'est à travers l'enseignement des Beaux-Arts européens que les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire envisagent la renaissance de l'art arabe, une idée qui sera largement débattue par les intellectuels égyptiens.

Une question centrale à ce débat concerne le sens que peut avoir l'introduction des Beaux-Arts européens dans un pays qui s'inscrit dans une longue tradition d'Arts appliqués et décoratifs. En effet, les savoir-faire comme le stucage, les décors peints et sculptés, la marqueterie, le damasquinage, la céramique et le tissage, s'inscrivent dans la continuité d'une tradition locale. Par ailleurs, la hiérarchisation entre Arts appliqués qui

sont relégués au rang d'arts « mineurs » et Beaux-Arts élevés à celui d'arts « majeurs », bien qu'elle se situe au cœur du discours de l'art occidental n'est pas forcément évidente dans le contexte égyptien. Si l'enseignement des Beaux-Arts européens doit supplanter celui des Arts appliqués, cela revient à confirmer, aux yeux de certains intellectuels, la domination d'une culture universelle (Beaux-Arts) sur l'héritage culturel local (Arts appliqués).

La discussion autour de ces questions est déclenchée lorsque le 4 février 1911, l'Ecole des Beaux-Arts du Caire passe sous administration de l'Université égyptienne présidée par le futur roi d'Egypte, le prince Ahmed Fouad. Ce transfert s'opère à la demande du prince Youssef Kamal[37] qui octroie le droit à l'Université de disposer de son *waqf* pour administrer l'Ecole, tandis qu'il continue de financer lui-même les missions scolaires en Europe[38]. Au moment de ce changement, le Conseil de l'Université égyptienne dirigé par Hafez Afifi qui sera nommé, en 1928, ministre des Affaires étrangères, rédige un rapport qui remet sévèrement en cause le système d'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts :

> L'Ecole dès sa naissance couvait un germe de mort dans la contradiction évidente entre le but idéal du Fondateur, de faire revivre l'ancien art musulman, et l'appellation d'« Ecole des Beaux-Arts », qui fournissait un prétexte plausible à ce que les programmes de la jeune Ecole fussent calqués sur ceux des grandes Ecoles d'Europe[39].

Ce rapport cinglant s'adresse directement aux initiateurs du projet auxquels on reproche d'introduire en Egypte l'enseignement des Beaux-Arts européens sans tenir compte des spécificités locales. Ce constat ouvre alors la voie à une vive polémique diffusée dans la presse locale qui s'articule autour de deux questions centrales : Qu'est ce que « l'art arabe » ? Comment le faire renaître ? Et, par conséquent, une école basée sur des modèles institutionnels

37 Youssef Kamal 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004601.

38 Guillaume Laplagne se voit ainsi déchargé de ses fonctions d'administrateur, les ressources financières passant des mains de la *da'ira* à celles de l'Université. *Al-Ahram*, 3 février 1911, p. 2. ; *Al-Mu'ayyad*, 4 février 1911, p. 5.

39 « Rapport du Conseil de l'Université sur l'Ecole Egyptienne des Beaux-Arts » [c. 1912], AnE, Fonds Abdin, 0069-004464.

européens et dominée par des professeurs français et italiens est-elle à même d'opérer cette renaissance ? Le véritable enjeu de ce débat ne se situe pas tant au niveau de la remise en question du système éducatif qu'au niveau des moyens permettant de créer la synthèse entre les Beaux-Arts européen et un art national.

Dans une communication qu'il fait à l'Institut égyptien le 6 mars 1911 intitulée *L'Art égyptien, ce qu'il fût, ce qu'il doit être*, Laplagne propose sa définition de ce qu'est « l'art égyptien ». Son discours, fortement ancré dans la pensée déterministe d'Hyppolite Taine part du principe que l'art égyptien, malgré les diverses occupations étrangères, a su conserver un caractère propre, déterminé par le milieu géographique dans lequel il s'est développé : la vallée du Nil[40]. Il est intéressant de noter que la vision déterministe de Laplagne sera par ailleurs largement véhiculée par les idéologues nationalistes, tels que Mohamed Hussein Heikal (1888–1956)[41].

Laplagne envisage la renaissance artistique à travers un retour à un art pharaonique disparu, selon lui, au contact de la culture hellénique. Quant à l'art arabe, il fixe son apogée aux XIIème et XIIIème siècles (dynasties fatimide et mamelouke) et sa décadence à la conquête ottomane qui, selon lui, arrête l'essor de l'art islamique, une idée alors largement répandue qui découle surtout d'un sentiment anti-ottoman. Il poursuit son raisonnement en insistant sur la supériorité de l'art de l'Egypte ancienne par rapport à l'art islamique :

> Après la longue suite de siècles qui vit, florissant, l'art pharaonique, si l'on considère que l'art grec inspire encore l'Europe actuelle, de quelle durée a été l'art arabe ? Il n'existe plus aujourd'hui et on ne le ressuscitera pas sans le défigurer, en y introduisant la vie avec la figure humaine. L'art pharaonique résiste victorieusement au temps pendant cinquante siècles, l'inspiration grecque est toujours vivante après vingt siècles et plus d'existence, neuf cent années ont suffit pour épuiser définitivement l'art arabe[42].

40 Laplagne 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004464.
41 Mohamed Hussein Heikal propose notamment une définition du nationalisme territorial égyptien qui se base sur l'approche déterministe d'Hippolyte Taine. Gershoni, Jankowski, 1987, p. 39.
42 Laplagne 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004464.

L'argument de Laplagne est celui de la supériorité de l'art figuratif des peuples dits « civilisés » par rapport à l'abstraction géométrique des peuples musulmans, une idée qui rejoint les théories formulées par le philologue et historien Ernest Renan qui argue de l'incapacité des peuples sémites à produire un art figuratif et ce, afin de prouver la supériorité des populations indo-européennes sur les autres[43]. Comme le souligne Silvia Naef, les théories de Renan ont avancé l'idée que les sémites avaient une répulsion naturelle pour la figuration et, *a fortiori*, pour l'art occidental[44]. C'est dans cette perspective que Laplagne défend la formation dans le domaine des Beaux-Arts qui, selon lui, permettra aux élèves égyptiens de se familiariser avec la figuration et, par conséquent, de renouer avec l'héritage de l'art de l'Egypte ancienne afin de créer un art national :

> C'est le paysage et l'étude du nu qui feront retrouver au peintre et au sculpteur l'inspiration égyptienne pure : la campagne n'a guère changé et le peuple non plus. Il pourra voir le fellah occupé aux mêmes travaux que le paysan des bas-reliefs antiques, il pourra se rendre compte que le peuple égyptien a conservé dans son intégrité ses caractéristiques anatomiques, si différentes des anomalies occidentales. Voilà ce qui donnera aux artistes futurs leur manière, ce qui les distinguera de leurs confrères d'Europe[45].

Laplagne envisage ainsi la *nahda* artistique à travers la pratique du paysage et l'étude du nu, deux genres qui devront servir à représenter des sujets liés à la ruralité et à l'Egypte ancienne. L'histoire lui donnera par ailleurs raison puisque ce sont précisément ces mêmes genres et thématiques qui marqueront la peinture moderne égyptienne de la première moitié du XXème siècle.

Parmi les intellectuels qui prennent part à ce débat, se trouve Ahmed Zaki Pacha, président du Conseil des ministres, grand amateur d'art et collectionneur de manuscrits anciens[46]. Professeur de philosophie à l'Université égyptienne, il publie, en 1913, une communication intitulée *Le Passé et l'avenir de l'art musulman en Egypte ; mémoire sur la genèse et la floraison*

43 Renan 1862, p. 16.
44 Naef 2003, p. 166.
45 Laplagne 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004464.
46 Al-Zayat 1934, p. 1161–1163.

de l'art musulman et sur les moyens propres à le faire revivre en Egypte[47]. Dans cet article, Ahmed Zaki répond implicitement à l'argument de Laplagne par rapport à l'art islamique non figuratif, arguant de toute l'importance de faire renaître ce que lui appelle « l'art musulman ». Zaki s'accorde toutefois avec Laplagne pour imputer la décadence de cet art à l'occupation ottomane, en particulier au règne du Sultan Salim II qui, selon lui, « prit la décision d'emmener avec lui tous les artistes de valeur, susceptibles d'utiliser les riches matériaux qu'il emportait [à Constantinople] », en ajoutant un facteur auquel Laplagne n'avait pas fait pas allusion : l'Expédition française d'Egypte qui « emporta à son tour les quelques trésors bibliographiques et artistiques qu'avaient négligé les Turcs »[48]. Zaki insiste également sur le rayonnement de l'art musulman en Europe diffusé par l'intermédiaire d'artisans établis à Venise, en Espagne et au Portugal et prétend qu'elle s'étend jusqu'à la Chine et le Tyrol.

Le propos central de Zaki est que la renaissance de cet art ne sera possible qu'en tenant compte « des exigences locales, dictées par le climat, le milieu dans lequel il évolue, la mentalité de ceux à qui il s'adresse […] tout en profitant très largement des bienfaits de la civilisation européenne et du progrès moderne »[49]. Pour ce faire, il identifie deux domaines dans lesquels peut se réaliser cette synthèse : l'environnement urbain[50] et l'éducation artistique[51]. S'il reconnaît la nécessité de la présence de professeurs européens, il imagine que leur transmission doit se limiter à des aspects

47 Zéki 1913, p. 1–32.

48 *Ibid.*, p. 18.

49 *Ibid.*, p. 20–21.

50 Sur ce point, Ahmed Zaki rejoint Henri Piéron qui prône une « rénovation de l'art arabe » grâce au rôle crucial que peuvent jouer les architectes égyptiens dans cette renaissance à travers l'embellissement de la ville. Piéron 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004463 ; Piéron 1911, p. 511- 528.

51 « Il va sans dire que l'enseignement devrait s'appliquer au style purement arabe, à l'exclusion de tout style occidental. Il est nécessaire de recourir à des maîtres européens, mais uniquement pour la direction générale et les grandes règles de la composition ; ces maîtres ne doivent donner à leurs élèves que *les moyens* de mettre au jour leurs conceptions originales, en évitant scrupuleusement de les influencer par leur tempérament occidental. Ce sont les principes généraux de l'art qu'ils doivent leur apprendre, les règles immuables de l'harmonie qui, de tout temps et dans tous les pays, ont régi les productions artistiques ». Zéki, Ahmed 1913, p. 30.

strictement techniques. Comme si le transfert de savoir pouvait être dissocié de l'échange culturel, il prône un enseignement qui devra « éduquer des artistes capables de créer selon leur tempérament national »[52]. Quant à la question des Arts appliqués, il défend le projet de Youssef Kamal de fonder une école des Beaux-Arts tout en insistant qu'il s'agit « d'éviter scrupuleusement d'en faire une école d'Arts et Métiers »[53]. S'il admet l'importance d'une formation dans le domaine des Arts appliqués, Zaki considère les compétences dans le domaine des Beaux-Arts comme un prérequis essentiel. En conclusion, il argue de l'importance de valoriser les industries « tombées en décadence ou disparues » qu'il pense pouvoir faire revivre « grâce à l'atavisme »[54].

L'argumentaire de Zaki sera ensuite largement remis en question par Max Herz, architecte en chef du Comité de conservation des monuments de l'art arabe, qui avait conçu la Rue du Caire à l'Exposition de Chicago en 1893. Ce dernier lui répond dans son article *Quelques observations sur la communication de S.E. Ahmed Zéki Pacha : Le passé et l'avenir de l'art musulman en Egypte*[55]. Herz y reprend la réflexion de son confrère sur plusieurs points en commençant par nuancer l'importance que ce dernier accorde à la diffusion de l'art musulman en Europe et en Chine. Il remarque « qu'en général on exagère l'importance de l'influence de la civilisation musulmane sur l'étranger »[56] et remet en question le facteur ottoman avancé par Laplagne et Zaki comme cause de la déchéance de l'art arabe, y voyant plutôt une conséquence du déclin économique de l'Egypte.

Cependant, la question centrale sur laquelle leurs avis divergent concerne le statut de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Au contraire de Zaki, Max Herz soutient qu'elle devrait se transformer en une école d'Arts appliqués à l'Industrie[57]. Il est indispensable, selon lui, de former d'abord

52 Zéki 1913, p. 29.
53 *Ibid.*, p. 28.
54 Ahmed Zaki dresse la liste de ces industries, parmi lesquelles, l'ébénisterie, le damasquinage, la verrerie, la ferronnerie, la céramique, le tissage, l'orfèvrerie, l'émaillage, le stucage etc. Zéki 1913, p. 31.
55 Herz 1913, p. 387–402.
56 *Ibid.*, p. 390.
57 *Ibid.*, p. 395.

des artisans qui puissent devenir, par la suite, des artistes. Conscient, par son métier, de ce que l'architecture et la restauration monumentale exigent comme main d'œuvre qualifiée dans le domaine des Arts appliqués et décoratifs, il défend l'instauration d'un enseignement pratique dans ces domaines. Arguant qu'« aucune architecture autant que celle de l'Islam ne met à contribution tous les différents arts industriels à la fois »[58], il souligne que parmi les métiers de l'industrie prétendument disparus d'après Zaki, certains sont, au contraire, florissants[59]. Herz justifie son propos en citant des artistes de la Renaissance italienne tels que Brunelleschi, Ghiberti et Cellini qui ont reçu une formation artisanale avant de devenir des maîtres. Il poursuit son raisonnement en s'appuyant sur des théories raciales, arguant de l'incapacité de « l'Egyptien » à représenter la figure humaine, un argument qui, une fois encore, est enraciné dans la pensée renanienne.

Herz rejette ainsi l'idée de la régénération d'un génie ancestral, affirmant qu'au contraire, il ne faut pas entraver « la marche des siècles par un facteur arbitraire tel qu'un enseignement scolaire ne trouvant pas de terrain préparé, pas de traditions, pas d'atavisme sur quoi se baser »[60]. Tandis qu'Ahmed Zaki avait envisagé la présence d'enseignements européens comme un moyen et non comme une fin en limitant le rôle des professeurs à la transmission technique, Max Herz insiste sur leur contribution au niveau culturel :

> […] ils [les étrangers] vivent en Egypte de la vie intellectuelle et artistique de leurs pays, dont ils apportent les coutumes, les livres, les originaux, les copies de chefs-d'œuvre, les productions théâtrales ou musicales, voire même leurs modes et leurs architectures. Tout ceci devra à la longue laisser quelque empreinte […] dans la mentalité générale de la grande population égyptienne[61].

Max Herz, lui-même étranger établi en Egypte, contribuant à travers son travail à la restauration et la conservation des monuments islamiques, semble ici défendre sa propre position. Néanmoins, en dépit de divergences

58 Herz 1913, p. 397.
59 « L'ébénisterie (marqueterie et travail au tour), la ciselure et le travail au repoussé, le damasquinage, la fabrication des vitraux, le stuccage [sic] et le tissage ». Herz 1913, p. 396.
60 *Ibid.*
61 *Ibid.*

quant à la définition de ce qu'est l'art arabe et des moyens adéquats pour opérer sa renaissance, tous s'accordent sur la nécessité de former un corps professionnel local capable de répondre à une demande croissante dans le domaine des Arts appliqués et décoratifs. Guillaume Laplagne s'était d'ailleurs rapidement rendu compte de l'impératif de former des artisans décorateurs et avait, par conséquent, intégré la section de Décoration au programme de l'Ecole des Beaux-Arts une année après sa création. D'ailleurs, quelques mois après l'établissement de cette section, il avait relevé la maîtrise des élèves dans ce domaine qu'il avait attribué au « sens inné » des égyptiens pour les Arts décoratifs[62].

Ce débat reflète bien, d'une part, l'ambigüité du dessein de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire et, d'autre part, la difficulté même de s'accorder sur une définition de ce qu'est l'« art arabe », une problématique qui est encore d'actualité. Laplagne favorise ce qu'il appelle « l'art égyptien » par rapport à « l'art arabe », considérant l'importance de réintroduire l'art figuratif en Egypte par le biais de l'apprentissage des Beaux-Arts européens. Zaki, quant à lui, veut voir renaître « l'art musulman » tout en prônant paradoxalement l'importance de l'enseignement des Beaux-Arts européens qui doit être limité à des aspects techniques. Enfin, Max Herz défend la revitalisation des Arts appliqués au détriment des Beaux-Arts, arguant que les Egyptiens ne sont pas encore prêts à adopter les pratiques de l'art européen. L'établissement fondé par le prince Youssef Kamal conservera néanmoins son statut d'Ecole des Beaux-Arts et, bien qu'elle change plusieurs fois de nom en l'espace d'un demi-siècle[63], elle continuera de promulguer un enseignement basé sur le modèle des écoles européennes.

62 Laplagne 1910, p. 439.

63 Au moment de sa création et jusqu'en 1928, l'institution est appelée Ecole égyptienne des Beaux-Arts, puis, de 1928 à 1950, elle devient l'Ecole supérieure des Beaux-Arts. A partir de 1951, elle est renommée Faculté royale des Beaux-Arts, puis, l'année suivante, après le Coup d'Etat militaire, Faculté des Beaux-Arts. A partir de 1961, elle sera entièrement rattachée au ministère de l'Education, puis, en octobre 1975, à l'Université d'Helouan, ce qui est encore le cas aujourd'hui. Afin d'éviter les confusions, nous utiliserons systématiquement dans cet ouvrage le nom d'« Ecole des Beaux-Arts du Caire ».

3. Les Beaux-Arts comme instrument du progrès

Au-delà de la mise en place du système d'éducation artistique, les Beaux-Arts, associés au progrès et à la modernité sont promus à travers la parution de revues spécialisées et la création d'associations artistiques. Le 1er juin 1908, soit environ deux semaines après l'inauguration officielle de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, Guillaume Laplagne et un enseignant du nom de Shukri Sadiq annoncent dans la presse la création d'un Club des Beaux-Arts *(Nadi al-funun al-jamila)* qui organisera des conférences et des expositions ouvertes au public[64]. Une première réunion en vue de former le Comité du Club se tient le 16 juin 1908 à l'Hôtel Continental[65] et se déroule sous les auspices du prince Haydar Fazil, écrivain, poète et spécialiste de l'œuvre de Gustave Flaubert. Ahmed Zaki, membre du Comité, y prononce le discours inaugural[66] et le Club y annonce la publication d'une revue à vocation éducative puisqu'elle sera diffusée en dehors de la capitale pour toucher les populations qui vivent dans le Delta et en Haute-Egypte[67].

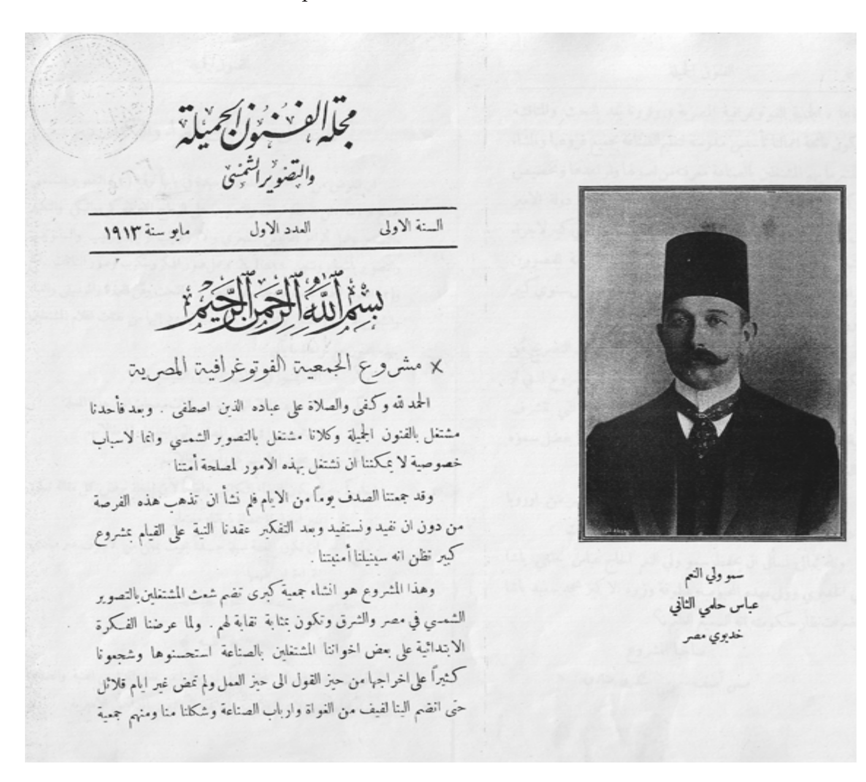
64 Laplagne, Sadiq 1908, p. 2.

65 Suite à cette première réunion durant laquelle les statuts sont approuvés, le siège du Club est installé au numéro 17 de la rue Tawfiq.

66 Zaki commence par souligner que l'objectif principal du Club est de « faire renaître en Egypte les arts islamiques oubliés à travers les âges ». Les autres membres du Club sont Hassan Saïd, Shukri Sadiq, Marcus Hanna, Guillaume Laplagne, Henri Piéron et Paolo Forcella. Laplagne, Sadiq 1908, p. 2.

67 « Pour nous assurer que les habitants du Delta et de la Haute-Egypte ne seront pas privés des résultats de ce grand projet, nous avons initié un mensuel en arabe plein d'illustrations et de photographies publiant des articles artistiques et scientifiques d'auteurs parmi les plus célèbres concernant le domaine des Beaux-Arts, qu'ils soient autochtones ou étrangers ». *Ibid.*

Fig. 2.3 : Page de couverture de la revue *Majallat al-funun al-jamila wa al-taswir al-shamsi* (*Revue des Beaux-Arts et de la photographie*), nº 1, 13 mai 1913.
Bibliothèque nationale (Dar al-Kutub), Le Caire.



مجلة الفنون الجميلة
والتصوير الشمسي

السنة الاولى العدد الاول مايو سنة ١٩١٣

بسم الله الرحمن الرحيم

× مشروع الجمعية الفوتوغرافية المصرية

الحمد لله وكفى والصلاة على عباده الذين اصطفى . وبعد فأحدنا مشتغل بالفنون الجميلة وكلانا مشتغل بالتصوير الشمسي وانما لاسباب خصوصية لا يمكننا ان نشتغل بهذه الامور لمصلحة أمتنا .

وقد جمعتنا الصدف يوماً من الايام فلم نشأ ان تذهب هذه الفرصة من دون ان نفيد ونستفيد وبعد التفكير عقدنا النية على القيام بمشروع كبير نظن انه سينيلنا أمنيتنا .

وهذا المشروع هو انشاء جمعية كبرى تضم شعث المشتغلين بالتصوير الشمسي في مصر والشرق وتكون بمثابة نقابة لهم . ولما عرضنا الفكرة الابتدائية على بعض اخواننا المشتغلين بالصناعة استحسنوها وشجعونا كثيراً على اخراجها من حيز القول الى حيز العمل ولم تمض غير ايام قلائل حتى انضم الينا لفيف من الغواة وارباب الصناعة وشكلنا منا ومنهم جمعية

Ce premier mensuel dédié aux Beaux-Arts et à la photographie publié en langue arabe et fondé par Shukri Sadiq et un autre enseignant du nom de Hassan Asif, s'intitule *Majallat al-funun al-jamila wa al-taswir al-shamsi* (*Revue des Beaux-Arts et de la photographie*). Sur la page de couverture du premier numéro paru au mois de mai 1913, est imprimé le portrait photographique du jeune khédive Abbas Hilmi II, sous les auspices duquel est lancée la revue. L'éditorial signé des deux co-fondateurs annonce le projet de créer une Société égyptienne de photographie (*Jam'iyyat al-futughrafiyya al-Misriyya*) dont l'ambition est de réunir les professionnels travaillant dans ce domaine, non seulement en Egypte, mais aussi dans les autres pays du Moyen-Orient[68].

Dans une note aux auteurs, les éditeurs précisent que la revue accepte de publier toutes les contributions portant sur les Beaux-Arts, à la condition qu'elles ne fassent allusion ni à religion, ni à la politique, soulignant que le langage utilisé « doit être très simple et accessible pour que même ceux qui savent tout juste lire puissent être capables de comprendre »[69]. Il s'agit donc d'une revue de vulgarisation dont le but est de cultiver le lecteur. Certains textes expliquent de manière didactique ce que l'on entend par les termes de « Beaux-Arts » (« al funun al-jamila ») ou d'« architecture » (« handasa al-bina' »), tandis que d'autres présentent une période, un chef-d'œuvre ou une des grandes figures de l'histoire de l'art occidental.

En outre, la revue entend dissiper d'emblée certains doutes que pourrait avoir son lectorat quant à l'incompatibilité de l'art figuratif avec les fondements de l'islam. Au mois de juin 1913, dans le deuxième numéro de la revue, illustré en couverture par le portrait de Léonard de Vinci, une autorité religieuse, un cheikh du nom de Mohamed Suleiman, cautionne la pratique de l'art européen. Dans son article, le cheikh souligne l'importance des Beaux-Arts qui, selon lui, sont un indicateur du niveau de développement d'une nation[70]. Ainsi, ce périodique, qui paraît vraisemblablement jusqu'à la fin des années 1910, diffuse l'idée que la connaissance et la

68 Sadiq, Asif 1913, p. 1–2.
69 *Ibid.*, p. 3.
70 Sulayman 1913, p. 55.

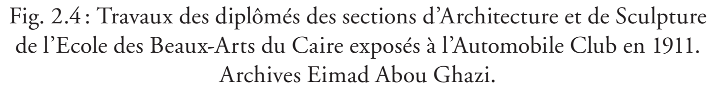
compréhension des Beaux-Arts constitue un facteur essentiel du processus de développement et de modernisation de la société. S'il est le premier de ce genre à être publié en arabe, il ouvrira la voie à d'autres revues spécialisées dans le domaine de l'art qui paraîtront durant la première moitié du XXème siècle[71].

Dans ce même élan de promotion culturelle, les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire consacrent une exposition à la première volée de diplômés. Celle-ci se tient du 13 au 20 janvier 1911 dans le grand hall de l'Automobile Club[72] dont le prince Youssef Kamal est alors le vice-président. Cette première exposition consacrée à des artistes égyptiens constitue un évènement assez exceptionnel pour être largement relayé par la presse[73].

71 La revue mensuelle *al-Funun* est fondée en 1927 par al-Sayed Hussein Hilmi et paraît jusqu'en 1952. La revue d'architecture *al-'Imara,* créée en 1939 par l'architecte Sayed Karim consacre une rubrique aux Beaux-Arts à laquelle contribuent régulièrement le poète et critique Ahmed Rassim et le peintre Mohamed Naghi. A propos de cette revue, voir : Volait 1988. Plus tard, la revue *Sawt al-fannan* est créée en 1950 par le critique et artiste-peintre Mohamed Sidqi al-Gabakhangi.

72 L'Automobile Club se trouve alors dans une villa de la rue Madabegh (actuelle rue Sherif) et sera transféré en 1935 dans un bâtiment néo-mamelouke construit par les architectes Hassan et Moustafa Shafi en 1935. Volait 2009b, p. 37–38.

73 Dans un article publié dans *al-Ahram*, le journaliste Abdallah Abaza, relatant sa visite de l'exposition, souligne l'importance des Beaux-Arts comme reflet du niveau de progrès d'une civilisation, un propos qui reprend celui du cheikh Mohamed Suleiman. Abaza 1911, p. 6.


Fig. 2.4 : Travaux des diplômés des sections d'Architecture et de Sculpture de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire exposés à l'Automobile Club en 1911. Archives Eimad Abou Ghazi.



Accrochés sur de grands panneaux, sont présentés les projets des élèves de la section d'Architecture dirigée par Henri Piéron : plans, élévations, coupes et croquis architecturaux, ainsi que les travaux des élèves de la section de Décoration dirigée par Alfred James Coulon : dessins d'ornements, de décors intérieurs, de détails de ferronnerie, et des pièces de joaillerie. Le jeune sculpteur Mahmoud Moukhtar originaire du village de Nisha en Basse-Egypte y expose un buste en bronze de son ami et camarade de classe aux Beaux-Arts, Mohamed Hassan, à peine âgé de vingt ans. Sa jeunesse est accentuée par la musculature de son torse et son regard fier qui trahit un tempérament ambitieux et assuré. Cette œuvre de Moukhtar, réalisée après seulement trois années de formation, atteste de la maîtrise technique qu'il a déjà acquise avant son départ pour Paris. La deuxième œuvre présentée par Moukhtar s'inscrit, quant à elle, dans un tout autre registre que le classicisme du buste de Hassan. Il s'agit d'une sculpture

caricaturale[74] intitulée *Ibn al-balad* (*Le fils du peuple*) qui fait référence à une figure de la culture populaire, le jeune fellah dont l'identité est intimement liée à sa terre.

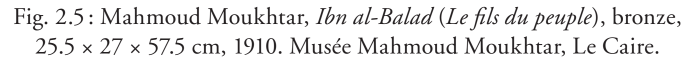
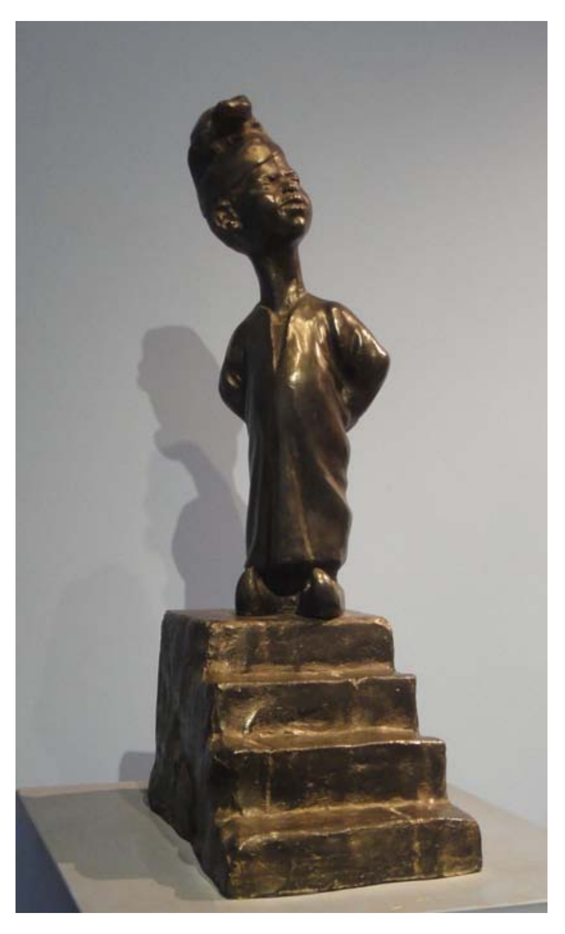


Fig. 2.5 : Mahmoud Moukhtar, *Ibn al-Balad* (*Le fils du peuple*), bronze, 25.5 × 27 × 57.5 cm, 1910. Musée Mahmoud Moukhtar, Le Caire.



74 La caricature est un genre que Mahmoud Moukhtar développera dans les années 1920, notamment avec ses illustrations pour la revue politico-satyrique *al-Kashkul*.

Affublé d'une paire de babouches disproportionnées, d'une djellaba sous laquelle se dessine une bedaine bien ronde, le Ibn al-Balad au regard espiègle et emprunt d'une certaine naïveté est coiffé d'un tarbouche qui s'affaisse sous son propre poids et qui dévoile ses grandes oreilles décollées. L'effet humoristique et attachant est créé par la posture présomptueuse du jeune paysan en dépit du ridicule de son accoutrement. Selon certains auteurs, cette œuvre aurait constitué le clou de l'exposition et aurait remporté un tel succès que Moukhtar en aurait vendu huit exemplaires pour deux guinées d'or chacun[75].

Parmi les autres participants à cette exposition se trouvent le sculpteur Antun (Antoine) Haggar (1896–1962) ainsi que les peintres Ragheb Ayad (1892–1982), Youssef Kamel, Mohamed Hassan, Ali al-Ahwani et Ali Hassan. Après avoir obtenu de leur diplôme de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, ces pionniers seront tous envoyés en Europe pour parfaire leurs études et deviendront, dans les années 1920 et 1930, des figures majeures de l'art moderne égyptien.

75 Selon al-Gabakhangi, une artiste belge de passage au Caire aurait acheté un exemplaire du *Ibn al-balad*. Lorsque Moukhtar et Ayad arrivèrent chez elle dans l'immeuble Green pour livrer la sculpture, le *bawwab* (portier) leur aurait interdit d'entrer par la porte principale exigeant qu'ils empruntent l'escalier de service. Une grande dispute éclata alors que Monsieur Green arrivait. Ragheb Ayad, qui avait appris le français chez les Frères, se présenta et expliqua la situation. Ils purent enfin livrer la statue à son commanditaire qui l'acheta pour deux guinées d'or. Al-Gabakhangi 1986, p. 16–17.

Chapitre 3
Les missions scolaires : un dialogue transculturel entre l'Egypte et l'Europe

> Donc me voilà à Paris, petit fellah, ânonnant quelques mots de mauvais français, mais le diable au corps, soufflant du feu par les naseaux, décidé à conquérir la Grand'Ville et d'autant plus intimidé par celle-ci ; fou d'apprendre, sûr de devenir un grand sculpteur.
>
> Mahmoud Moukhtar

Bien que constituant une étape primordiale du parcours des pionniers, les missions scolaires, c'est à dire, l'envoi des boursiers en Europe, n'ont encore jamais fait l'objet d'une recherche approfondie. Bien que le séjour européen de ces artistes soit systématiquement mentionné comme une évidence dans les ouvrages sur la question, l'expérience vécue par ces boursiers et la manière dont elle a transformé leur pratique artistique est quasiment absente de l'historiographie. Certains auteurs relatent toutefois des faits anecdotiques généralement transmis oralement d'une génération à l'autre[1]. Toujours est-il que l'impact des échanges transculturel de ces séjours sur leur production est généralement omis, en particulier par la critique égyptienne nationaliste qui tend à limiter les échanges avec l'Europe uniquement à des aspects techniques. Ces missions sont généralement décrites de la manière suivante : le boursier s'est rendu en Europe, – pas un dans un pays en particulier, mais en Europe – où il a acquis les connaissances techniques nécessaires à sa pratique et le récit biographique ne débute qu'au moment de son retour au pays. Or, ces trois ou quatre années du parcours d'un artistes qui sont passées sous silence, sont d'autant plus cruciales qu'elles correspondent aux années de formation. J'aimerais ici nuancer l'apparente simplicité avec

1 Al-Gabakhangi 1986, p. 11.

laquelle l'expérience des boursiers est généralement relatée afin de mettre en lumière les transferts culturels, ainsi que la circulation de modèles picturaux, qui caractérisent ces missions scolaires.

Si l'on a abondamment écrit sur l'importance que revêt le voyage en « Orient » chez les peintres orientalistes européens – au point qu'on les qualifié de « peintres-voyageurs »[2] – force est de constater qu'il n'en va pas de même du voyage en « Occident » entrepris par les artistes du Moyen-Orient. Si l'aventure des artistes européens est motivée par « l'approche de l'altérité, la confrontation avec d'autres horizons géographiques [et] la révélation de langages visuels inconnus » qui « ouvrent la voie à une perception différente de l'espace et du monde »[3], qu'implique cette expérience pour les jeunes artistes égyptiens ?

L'envoi des premières missions scolaires dans le domaine des Beaux-Arts en Europe coïncide avec l'obtention du diplôme de la première volée d'élèves de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Le prince Youssef Kamal, considérant qu'il est essentiel que les élèves les plus doués puissent parfaire leur formation, finance lui-même l'envoi des meilleurs élèves en Europe pendant quatre ans. Sous la direction de Guillaume Laplagne, les boursiers sont envoyés essentiellement en France et en Italie. Les élèves des sections de Peinture et de Sculpture qui séjournent en France sont généralement inscrits à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris ou à l'Académie Julian. Cette école privée de peinture et de sculpture, fondée en 1867 par le peintre français Rodolphe Julian (1839–1907), admet plus facilement les candidats étrangers[4] que l'Ecole des Beaux-Arts de même que, contrairement à cette dernière, elle est ouverte aux femmes[5]. Les élèves qui partent pour l'Italie sont principalement inscrits à l'Académie des Beaux-Arts de Rome ou de Florence. Quant aux boursiers qui se spécialisent dans le domaine des Arts appliqués, ils sont envoyés en Grande-Bretagne, notamment à la London Central School for Arts and Crafts.

2 Thornton 1983; Peltre 1995.
3 Peltre 2008, p. 5.
4 Voir la thèse de doctorat de Deniz Artun sur les peintres turcs à l'Académie Julian : Artun 2007.
5 Au sujet des femmes de l'Académie Julian, voir : Weisberg and Becker 1999.

Dans les années 1910, tous les boursiers sont placés sous le patronage du Comité consultatif de la Mission scolaire égyptienne qui dépend du ministère de l'Instruction publique. Les élèves sont ainsi accompagnés pendant toute la durée de leur séjour par la Mission scolaire chargée de pourvoir à leurs besoins (logement, santé, etc.), d'administrer le financement de leur bourse et de veiller au bon déroulement de leurs études.

Le long voyage que ces jeunes artistes entreprennent pour arriver à destination représente, en soi, un premier baptême du feu. Agés tout au plus d'une vingtaine d'années, n'ayant jamais quitté l'Egypte, ces derniers se rendent généralement en train jusqu'au port d'Alexandrie où ils embarquent pour une traversée de la Méditerranée qui durera plusieurs jours avant d'atteindre les ports de Marseille, Naples, Trieste ou Londres. Une fois arrivés à destination, le premier défi des boursiers est d'apprendre la langue du pays, afin qu'ils puissent communiquer le plus rapidement possible avec leurs professeurs et collègues. Dans un deuxième temps, il est attendu d'eux qu'ils effectuent des copies d'après les œuvres conservées dans les musées de renom, dont ils ne connaissaient, jusque-là, que les reproductions. En effet, les quelques collections privées d'art européen en Egypte demeurent longtemps inaccessibles au public[6]. Guillaume Laplagne avait d'ailleurs cherché, dès les premiers mois de la création de l'Ecole, des solutions alternatives pour pallier ce manque[7]. C'est ainsi que les missions scolaires pour l'Europe se profilent comme un passage obligé du cursus de l'étudiant aux Beaux-Arts.

6 Il faudra attendre les premières expositions de la Société des Amis de l'Art organisées à la fin des années 1920 pour que cette production européenne soit dévoilée au public.

7 « Il est indispensable que ces jeunes gens se fassent dès maintenant une idée de ce qu'est l'art et de son but. Nous n'avons pas d'autres statues à leur faire voir que les statues du Musée égyptien et c'est précisément celles qui, sous leur apparente simplicité, sont les plus savantes et les plus difficiles à comprendre. Quant aux tableaux, il nous est impossible de leur en faire voir et nous n'avons que les admirables monuments arabes de la ville à leur montrer en architecture. Grâce aux projections lumineuses, il serait au moins possible, malgré l'absence de couleur, de leur expliquer la composition d'un tableau ou d'un groupe de sculpture ou l'ordonnance d'un monument. Ils verraient, et c'est là l'essentiel, que sous les différents aspects qu'ont revêtues les manifestations de l'art selon les époques et les pays, se cache l'unité des moyens employés pour créer de la beauté, la loi générale de l'harmonie ». Laplagne 1911, AnE, Fonds Abdin, 0069-004463.

1. Mahmoud Moukhtar, moderne parisien

Le sculpteur Mahmoud Moukhtar est le premier Egyptien à bénéficier d’une bourse scolaire dans le domaine des Beaux-Arts. Dès son admission à l’Ecole des Beaux-Arts du Caire en 1908, Guillaume Laplagne avait vu en lui un sculpteur de talent. Sensible à son ardeur au travail, Laplagne ne cesse d’encourager son protégé au point qu’il lui réserve, comme faveur exceptionnelle, un petit atelier privé au sein de l’Ecole[8]. Laplagne se rappelle sa stupéfaction face à l’aisance avec laquelle son jeune élève avait exécuté deux copies des statues du *Discobole au repos* et de la *Vénus de Milo* :

> Ainsi donc, ce jeune Egyptien qui ne savait pas, à proprement parler, ce que c’était qu’une statue il y a deux ans, et n’avait même aucune notion du dessin, est, dès à présent, capable de concourir avantageusement avec des jeunes gens européens de son âge qui ont derrière eux, au moment où ils se présentent à l’Ecole des Beaux-Arts de Paris, quatre ou cinq années d’études[9].

Fig. 3.1 : Portrait photographique de Mahmoud Moukhtar, c. 1910.
Source : Abou Ghazi et Boctor, *Mouktar ou le Réveil de l’Egypte*,
Le Caire, H. Urwand et Fils, 1949. © Nadia Radwan.



8 Hassan 1935, p. 10.
9 Laplagne 1910, p. 437.

Un portrait photographique de Mahmoud Moukhtar nous montre le sculpteur tout juste âgé d'une vingtaine d'années avant qu'il ne soit envoyé en mission scolaire à Paris. Portant les cheveux longs et un foulard lâche noué autour du col de son chemisier, Moukhtar adopte un code vestimentaire absolument inhabituel pour le lieu et l'époque. Le sculpteur s'identifie à l'image de l'artiste bohème parisien, avant même d'avoir vu la capitale française de ses propres yeux. D'après son condisciple et ami, le sculpteur Mohamed Hassan, Moukhtar aurait adopté cette allure après le passage au Caire de deux étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

> Comme eux, il s'affubla d'une longue lavallière et son chef se recouvrit bientôt d'une toison absalonienne. Cette abondante toison, d'ailleurs fort étrange sous un tarbouche, eut le don de susciter l'éblouissement des Cairotes. D'aucuns croyaient qu'il portait une telle chevelure en témoignage d'un deuil sévère ou pour conjurer le mauvais œil. D'autres, mieux avertis, se gaussaient impitoyablement de son allure[10].

Cette identification vestimentaire à l'image de l'artiste européen n'est pas sans rappeler l'incorporation culturelle de certains peintres orientalistes, tels que Delacroix (1798–1863) ou Emile Bernard (1868–1941), qui adoptent dès le XIXème siècle, le « costume arabe ». Par cet engagement esthétique, Moukhtar se démarque de son statut de provincial originaire de Basse-Egypte pour s'identifier à l'artiste bohême tel qu'on pourrait le trouver au même moment dans le quartier de Montmartre.

A la demande de Laplagne, Moukhtar obtient une bourse financée par le Prince Youssef Kamal et arrive à Paris le 16 août 1912[11] après avoir embarqué à Alexandrie à bord de l'*Océanien* pour rejoindre Marseille. Dès son arrivée, il est logé à l'hôtel Raspail au numéro 9 de la rue Dupin. Le concours d'admission à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris n'ayant lieu qu'en octobre, il profite des quelques mois qu'il a à sa disposition pour prendre des cours de français et pour fréquenter l'atelier du sculpteur Jules Coutan

10 Hassan 1935, p. 10.

11 Dossier de bourse de Mahmoud Moukhtar, AnE, Fonds des Bourses, 4031-002886.

(1848–1939), prix de Rome, élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1900, dont il dit :

> C'était un sculpteur à la mode académique et officielle d'alors. Il me reçut très affectueusement. Et cette affection, par la suite, ne s'est jamais démentie. Mais de temps en temps, au cours de la conversation, il me dévisageait et murmurait à part lui : *Sacré nom de Dieu ! Qu'il est vilain !*[12]

En octobre 1912, Moukhtar passe le concours d'admission aux Beaux-Arts et devient ainsi le premier Egyptien admis dans la prestigieuse institution, ce qui lui vaut le légendaire bizutage administré par ses camarades de classe[13]. Au printemps 1914, il envoie deux sculptures au Salon des Artistes français : une statuette d'*Aïda* et un buste en plâtre de grandeur nature intitulé *Joconde*. La première est admise au Salon au mois d'avril avec la mention *Aïda, amour d'esclave par M. Mouktar, artiste égyptien, élève de M. Laplagne et de M. Coutan*. Quelques jours plus tard, il remporte le Concours annuel de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, arrivant premier sur cent deux étudiants[14].

12 Cité dans : Abou Ghazi, Boctor 1949, p. 10.

13 « Dès les premières séances de l'atelier, je fus mis à poil par des mains sans douceur ni volupté, nu et sans chemise, peint et repeint en Ramsès, en Séti, en Sesostris, accablé tout le jour, des plus dégoûtantes corvées [...]. On me promena sur un palanquin archi-nu, mais barbouillé d'ocre, coiffé d'un diadème, les bras attachés aux cuisses, elles-mêmes étroitement liées et serrées, en condescendance à la pudeur et à l'honnêteté, tout le long de la rue Bonaparte, sous la pluie, parmi les acclamations des camarades et l'indifférence des indigènes du quartier trop accoutumés à de semblables manifestations ». Abou Ghazi, Boctor 1949, p. 11.

14 *Le Progrès Egyptien,* 29 avril 1914, coupure de presse, dossier de bourse de Mahmoud Moukhtar, AnE, Fonds des Bourses, 4031-002886.

Fig. 3.2 : Photographie de Mahmoud Moukhtar dans son atelier à Paris, c. 1913–1914. Archives Eimad Abou Ghazi.



Ses œuvres de jeunesse trahissent l'académisme de ses premières réalisations dont il se démarquera complètement par la suite, tant par le style que par le sujet. L'influence de Rodin transparaît, comme dans *Mendiant et son fils* (1911) dont le visage émacié rappelle celui d'Eustache de Saint Pierre que Rodin réalise pour son groupe des *Bourgeois de Calais* (1884–1889). Bien qu'il soit difficile de certifier d'une probable rencontre entre Moukhtar et Rodin lors de son séjour parisien, il est certain, comme le confirme d'ailleurs Georges Grappe, qui organisera la première exposition parisienne de Moukhtar à la galerie Bernheim Jeune en 1930, que le sculpteur égyptien a une profonde connaissance des œuvres du maître[15].

15 Mahmoud Moukhtar aurait pu rencontrer Rodin à Paris durant la Première Guerre mondiale une année avant son décès. « Je ne sais, si lors de votre ardente jeunesse qu'avec tant d'amour vous aviez confiée à notre France, vous avez rencontré notre grand Rodin. Mais vous m'avez dit avoir passé de longues heures devant ses œuvres et, à défaut de paroles, vous avez reçu des formes immortelles qu'il nous a léguées, un enseignement conforme à celui que vous imposait votre race ». Grappe 1930, non paginé.

Fig. 3.3 : Mahmoud Moukhtar, *Mendiant et son fils*, bronze, 32 × 32 × 55 cm, 1911. Musée Mahmoud Moukhtar, Le Caire.



Malgré son succès et son ardeur au travail, le jeune sculpteur est perpétuellement endetté et se trouve dans une situation financière précaire[16]. Il apparaît que ses problèmes financiers découlent surtout de son caractère insouciant et épicurien[17]. Au mois d'août 1914, tandis qu'il est question de rapatrier

16 Mahmoud Moukhtar demande à plusieurs reprises des avances à la Mission scolaire au point que son directeur affirme dans une lettre adressée au ministère de l'Instruction publique que « Moukhtar est probablement celui dont la situation financière est la plus désastreuse ». Extrait de la note de F. Legrand, directeur de la Mission scolaire égyptienne en France, 9 août 1914, AnE, Fonds des Bourses, 4031-002886.

17 Hassan 1935, p. 10.

tous les boursiers égyptiens en raison de l'éclatement de la Première Guerre mondiale, Moukhtar demeure toutefois en France, effectuant quelques aller-retours entre Paris et Le Caire. La guerre n'arrangeant pas sa situation, il confie en 1917 au directeur de la Mission scolaire qu'il « commence à trouver bien difficile, pour ne pas dire impossible, de joindre les deux bouts »[18]. Afin de s'acquitter de ses dettes, il participe de nuit, parmi la main d'œuvre civile, à l'élaboration de matériel de guerre à l'usine de munitions Clément Bayard à Levallois-Perret[19].

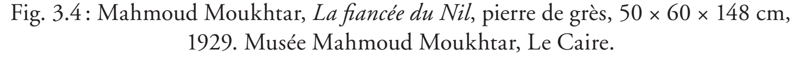
En 1918, Moukhtar remplace Guillaume Laplagne, appelé à diriger une mission cinématographique en Syrie, à la tête de l'atelier de modelage du Musée Grévin. Il occupe ce poste pendant deux ans, période durant laquelle il réalise le mannequin de cire de la célèbre chanteuse égyptienne Oum Kalsoum[20] surnommée « l'étoile de l'Orient ». C'est également à ce moment-là que Moukhtar fait la connaissance d'une femme française, Marcelle Dubreil, qui deviendra sa compagne et le modèle de plusieurs sculptures dont *La fiancée du Nil*, allégorie Art Déco de l'Egypte. Moukhtar passe donc la période de l'entre-deux-guerres principalement à Paris et côtoie les avant-gardes. L'influence des sculpteurs français, tels que Rodin, se fait sentir sur son œuvre mais également le modernisme méditerranéen de Bourdelle, qu'il aurait pu, comme le suggère Elka Correa, rencontrer pendant cette période[21].

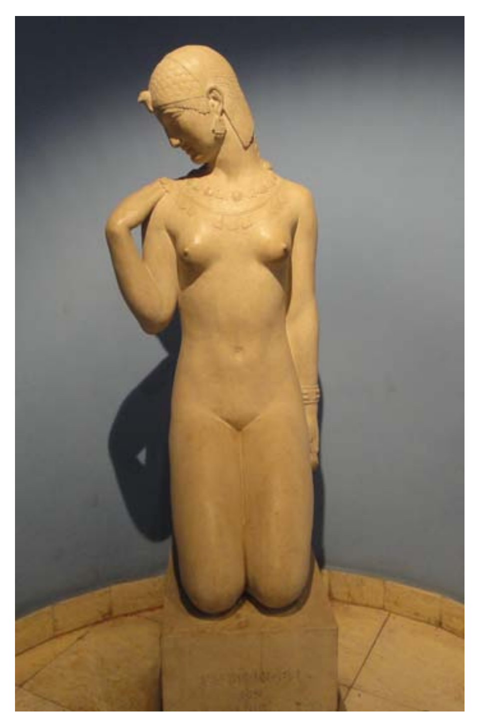
18 « Vous êtes tout à fait au courant de cette augmentation du coût de la vie et les journaux en parlent tous les jours, mais je ne crois cependant pas inutile de vous donner ici le détail de mes dépenses pour vous montrer que ma mensualité de 275 francs, qui était calculée pour me suffire exactement avant la guerre, ne me permet plus de vivre convenablement ». Lettre manuscrite de Mahmoud Moukhtar à F. Legrand, directeur de la Mission scolaire égyptienne en France, Paris, 23 mars 1917, AnE, Fonds des Bourses, 4031-002886.

19 Abou Ghazi, Boctor 1949, p. 50.

20 Plusieurs photographies de la chanteuse ainsi que d'un buste en plâtre qui a aujourd'hui disparu sont conservées dans les archives d'Eimad Abou Ghazi, petit-neveu de Mahmoud Moukhtar. Ce dernier confirme qu'il aurait exécuté la statue de cire de la chanteuse Oum Kalsoum pour le Musée Grévin.

21 A propos de la période parisienne de Moukhtar, se référer à : Correa 2014 ; 2016.


Fig. 3.4 : Mahmoud Moukhtar, *La fiancée du Nil*, pierre de grès, 50 × 60 × 148 cm, 1929. Musée Mahmoud Moukhtar, Le Caire.



Après la Première Guerre mondiale, Moukhtar commence à travailler à la maquette du *Réveil de l’Egypte*, œuvre sur laquelle je reviendrai plus en détails dans le cinquième chapitre. Cette sculpture, acceptée en 1920 par le Salon des Artistes français, lui vaut des articles élogieux parus dans la presse parisienne. Ce n’est qu’après l’admission de son œuvre au Salon qu’une délégation du Parti Wafd rend visite à Moukhtar dans son atelier et décide de lancer un appel au peuple égyptien pour que le *Réveil de l’Egypte* soit érigé comme monument sur une place publique du Caire. C’est une fois reconnu par le public parisien que Moukhtar sera reçu dans son pays comme *Le* sculpteur national et que son *Réveil de l’Egypte* sera inauguré officiellement le 20 mai 1928 sur la place de Bab al-Hadid en face de la Gare centrale du Caire.

2. Le trio de Rome : Ragheb Ayad, Youssef Kamel et Mohamed Hassan

En 1925, trois boursiers sélectionnés par Paolo Forcella sont envoyés en Italie par le ministère de l'Instruction publique. Les peintres Mohamed Hassan, Youssef Kamel et Ragheb Ayad se rendent à Rome pour suivre des cours à l'Académie royale des Beaux-Arts. Provenant de milieux relativement modestes, tous les trois sont obligés d'enseigner en parallèle de leurs études pour subvenir à leurs besoins.

Le peintre Ragheb Ayad, qui grandit dans une famille copte dans le quartier de Fagalla, enseigne le dessin à l'Ecole secondaire copte, ainsi qu'à la Grande Ecole copte du Caire. Youssef Kamel, quant à lui, né dans le quartier de Darb al-Ahmar, est enseignant de dessin à l'Ecole normale secondaire, tandis que Mohamed Hassan est engagé à l'Ecole des Arts et Métiers du Caire. En outre, Kamel et Ayad, avant de bénéficier d'une bourse d'Etat, avaient mis en place un système d'échange entre 1921 et 1922 : à tour de rôle, chacun avait travaillé pendant un an comme enseignant au Caire pour envoyer de l'argent à l'autre afin qu'il puisse séjourner à Rome.

Les trois condisciples, Ayad, Kamel et Hassan, se retrouvent donc ensemble à Rome[22] et doivent prendre des cours d'italien avant de rejoindre l'atelier du peintre romain Umberto Coromaldi (1870–1948) à l'Académie royale des Beaux-Arts[23]. A l'instar de Moukhtar, les nombreuses corres-

22 A propos des boursiers égyptiens en Italie, voir également : Radwan 2016.

23 Ce dernier les soutient dans leurs démarches auprès du ministère de l'Instruction publique pour obtenir un subside afin de louer un atelier en commun : « Leur séjour a grandement aidé au développement de leurs belles qualités d'artistes et je me permets de faire considérer à Votre Excellence le grand avantage qu'ils pourraient en tirer encore si une plus grande aide financière leur était donné. Ce qui leur permettrait de prendre un atelier en location et de faire face aux frais nécessaires et non des moindres afin de travailler en toute sérénité ». Coromaldi, AnE, Fonds des Bourses, 4031-005943.

pondances des trois boursiers avec la Mission scolaire égyptienne attestent de leurs difficultés financières constantes.

A partir du mois d'avril 1926, Ayad et Hassan expriment leur désir de se rendre à la Biennale de Venise, ce que leur accorde la Mission scolaire à condition qu'ils écrivent chacun un rapport de leur voyage d'étude, pour le compte du ministère de l'Instruction publique[24]. Dans son rapport rédigé en arabe, Ayad décrit ses impressions des villes de Florence et de Sienne qu'il visite avant de se rendre à Venise. Il y passe en revue tout ce qu'il a pu voir d'architecture, de monuments et de chefs-d'œuvre et y exprime la familiarité qu'il a ressenti d'emblée en arrivant dans la Sérénissime, imaginant qu'il se trouvait « dans une ville arabe »[25].

Cette année-là, la XVème Biennale de Venise est marquée par la *Mostra del Futurismo Italiano*, organisée par le fondateur du mouvement, Filippo Tommaso Marinetti (1976–1944), qui se tient dans le Pavillon de l'U.R.S.S. Ayad y découvre les œuvres des futuristes Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Lionello Balestrieri et Enrico Pamprolini qu'il considère « d'exceptionnels artistes »[26] et qui auront une influence significative sur ses œuvres de jeunesse. Un autre peintre qui semble avoir marqué Ayad est Ferruccio Ferrazzi (1891–1978), membre de l'*Academia de San Luca* a Rome[27] qui avait rejoint un temps le mouvement futuriste avant de se tourner vers un style néo-classique le rapprochant des Préraphaélites. Ayad partage avec ce dernier un intérêt pour la peinture décorative, un domaine dans lequel Ferazzi avait développé son talent en renouvelant l'ancienne technique de l'*encausto*. La carrière de décorateur d'Ayad mérite d'être mieux documentée car il a été commissionné pour peindre plusieurs programmes décoratifs dans des églises et des édifices publics en Egypte.

24 Lettre de la Mission scolaire égyptienne à Paris au ministère de l'Instruction publique, Paris, 19 octobre 1926, AnE, Fonds des Bourses, 4031-005943.

25 Ayad 1926, AnE, Fonds des Bourses, 4031-005943.

26 *Ibid.*

27 L'influence de Ferruccio Ferrazzi sur Ragheb Ayad a également été mentionnée dans : Bardaouil, Fellrath 2008, p. 11; Corgnati 2010, p. 3–4.

Ayad développe, dès ses débuts, un style original qui se caractérise par une iconographie folkloriste inspirée de la vie rurale et des quartiers populaires : les chameaux, les buffles, les chadoufs, les paysans au travail et les porteuses d'eau qui marquent l'ensemble de son œuvre jusque dans les années 1970, sont rendus par une touche vive et des couleurs vibrantes. Fortement inspiré par les fresques et les bas-reliefs de l'Egypte ancienne, en particulier celles des tombeaux de la Vallée des Nobles, Ayad réinvente le système de composition horizontal des bandeaux narratifs pharaoniques.

Fig. 3.5 : Ragheb Ayad, *Le marché du village*, huile sur toile, 85 × 140 cm, 1938. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



Fig. 3.6 : Ragheb Ayad, *Café à Assouan*, 60.5 × 69 cm, 1933.
Musée d’Art moderne égyptien, Le Caire.



Contrairement à Ayad, Mohamed Hassan exprime clairement son aversion pour le mouvement futuriste italien qui, selon lui, ne peut être considéré comme un art véritable mais qui est un moyen facile d’échapper à l’étude sérieuse et à l’observation de « l’Arte Classica »[28]. La remarque de Hassan vient souligner l’approche critique des pionniers par rapport à la production de leur contemporains européens rendue possible uniquement par le biais des missions scolaires et par le contact direct avec la matérialité des œuvres. Par conséquent, ces missions mènent aussi à une réflexion introspective par

28 En italien dans le texte. Hassan 1926, AnE, Fonds des Bourses, 4031-005944.

rapport à leur propre production et leur positionnement en relation aux courants en vogue et aux avant-gardes sur la scène internationale.

Hassan restera fidèle, tout au long de sa carrière, à un style naturaliste réalisant des portraits et des nus ainsi que des œuvres satyriques, un genre qu'il développera après son retour en Egypte. L'une d'entre elle représente l'atelier d'Umberto Coromaldi dans lequel il est formé à Rome. Intitulée *L'atelier,* cette œuvre peinte en 1926, soit une année après son arrivée dans la capitale italienne, représente ses collègues et professeurs de l'Académie royale des Beaux-Arts et évoque bien la diversité et le cosmopolitisme du milieu dans lequel évoluent ces boursiers. Hassan s'y représente lui-même au centre, avec sa moustache, ses lunettes rondes et sa taille corpulente, tenant sa palette à la main.

Fig. 3.7 : Mohamed Hassan, *L'atelier*, encre et aquarelle sur papier, 44 × 58 cm, 1926. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



Pendant son séjour romain, Hassan effectue également plusieurs copies d'après les chefs-d'œuvre des maîtres de la Renaissance italienne qui se trouvent à la Galerie Borghese, une pratique qui, comme je l'ai mentionné précédemment, fait partie intégrante de la mission des pionniers. Bien que la question des copies et la place qu'occupent les reproductions d'œuvres européennes dans l'art moderne égyptien mérite encore d'être investigué, il est intéressant de souligner qu'un nombre de copies réalisées par les pionniers en mission scolaire ont été rapatriées en Egypte. Ainsi, au-delà du résultat d'un exercice technique, ces copies sont surtout des images qui circulent d'Europe vers l'Egypte. A titre d'exemple, Mohamed Hassan effectue deux copies d'œuvres de la Renaissance, *L'amour sacré et l'amour profane* du Titien (1514) et *Suzanne et les vieillards* de Gerrit Van Honthorst (1655) en respectant la technique et les dimensions exactes des originaux de l'Ecole vénitienne et caravagesque. Il les ramène au Caire après sa mission et le fait que ces deux copies soient exposées parmi les œuvres du Musée d'art moderne égyptien atteste, aujourd'hui encore, de l'ambiguïté de leur statut.

Outre leur aspect formateur, ces missions permettent de créer des ponts institutionnels entre l'Egypte et l'Europe. De retour au Caire en 1929, Ragheb Ayad, après avoir vu les nombreuses académies étrangères établies à Rome, formule l'idée d'y fonder une académie égyptienne qui puisse accueillir les boursiers et favoriser les échanges entre l'Egypte et l'Italie. Le roi Fouad Ier, disposé à consolider les liens diplomatiques avec l'Italie, accueille favorablement cette proposition. C'est alors que le gouvernement égyptien commence à négocier l'allocation d'un terrain dans la Valle Julia, pour y établir l'Académie égyptienne en échange d'un terrain au Caire sur lequel serait installé l'Institut italien des excavations archéologiques. En 1929, l'Institution est établie temporairement dans la Villa Borghese avant d'être déplacée, l'année suivante, dans le Parc du Colle Oppio[29]. En 1936, un artiste boursier à Rome du nom de Sahab Rifaat al-Maz est nommé responsable *ad interim* de l'Académie égyptienne de Rome par Fouad Ier. La Seconde Guerre mondiale met en suspens le projet jusqu'en 1947, lorsque le peintre Mohamed Naghi est nommé à la direction de

29 L'Académie égyptienne de Rome sera transférée dans son emplacement actuel à la rue Omero en 1965.

l'Académie[30]. L'expérience des boursiers donne ainsi une impulsion à la mise en œuvre de projets entrepris par l'Etat. Par la suite, deux artistes de ce trio seront nommés directeurs de l'Académie égyptienne de Rome, à savoir, Mohamed Hassan et Youssef Kamel, respectivement en 1952 et en 1956[31]. Par ailleurs, Ragheb Ayad et Mohamed Hassan compteront tous deux parmi les exposants de la première participation de l'Egypte à la Biennale de Venise en 1937.

Fig. 3.8 : Ahmed Sabry dans son atelier au Caire, c. années 1930,
source : Rida et Al-Razaz, *Ahmed Sabry*, Le Caire, Ministère de la Culture, non daté.



30 Les successeurs de Mohamed Naghi à ce poste seront le sculpteur Abdel Kader Rizq en 1950, Mohamed Hassan pour une durée de trois mois en 1952 et Youssef Kamel en 1956.

31 L'Académie égyptienne de Rome, qui dépasse les limites historiques de notre étude, mériterait de faire l'objet d'une recherche à part entière basée sur les archives de l'Institution.

Tandis qu'Ayad, Hassan et Kamel sont envoyés à Rome, le peintre Ahmed Sabry (1889–1955) bénéficie d'une bourse pour la France. Sabry, né dans le quartier populaire de Darb al-Ahmar dans une famille d'origine turque, se retrouve orphelin très tôt dans sa vie. Il est alors élevé par sa grand-mère paternelle dans le quartier de Sayyida Zaynab et par sa tante habitant le quartier de Zaher. En 1911, il entre à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire où il obtient son diplôme en 1914. Après la Première Guerre mondiale, il se rend une première fois, à ses propres frais, à Paris, où il prend des cours de dessin et de peinture à l'Académie de la Grande Chaumière, une école privée située dans le quartier de Montparnasse fondée en 1904 par la peintre suissesse Martha Stettler. Puis, il entre à l'Académie Julian, où il est formé par Paul Albert Laurens (1870–1934), un peintre familier de l'Afrique du Nord puisqu'il avait entrepris un voyage entre 1893 et 1894 en Algérie et en Tunisie aux côtés d'André Gide.

De retour en Egypte, Sabry travaille comme fonctionnaire au ministère de l'Agriculture, vraisemblablement comme dessinateur d'insectes avant d'être employé au ministère des Travaux publics. Durant cette période, il continue de peindre et rencontre le mécène Paul Alfred Fils qui l'encourage et montre de l'intérêt pour son travail. Sabry repart pour la France en 1923 en tant que boursier de l'Etat et se rend cette fois-ci à Nantes[32]. Or, aucun ouvrage ne mentionne le séjour nantais de Sabry qui constitue pourtant une période cruciale de sa formation, puisque c'est là qu'il est initié à l'art du portrait, un genre qui dominera l'ensemble de sa production.

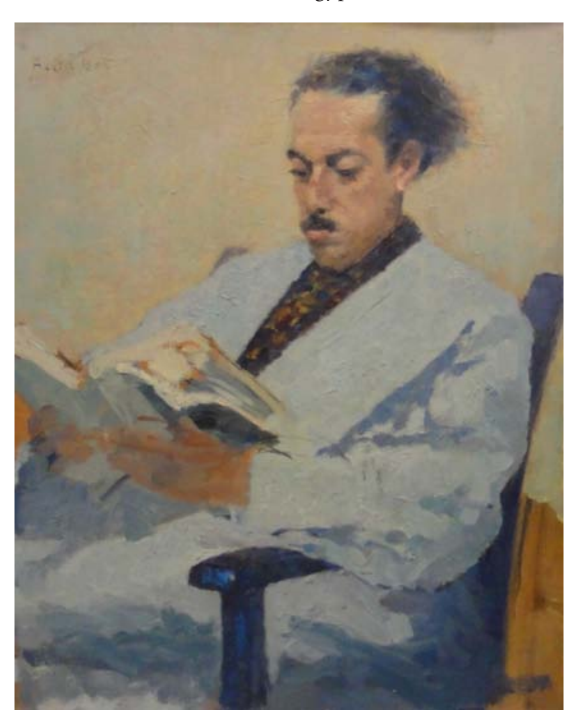
C'est sans doute sur recommandation de son professeur de l'Académie Julian, Paul Albert Laurens, que Sabry s'inscrit à l'Ecole supérieure des Beaux-Arts de Nantes. En effet, celle-ci est alors dirigée par un élève de Laurens, le peintre breton Emmanuel Fougerat (1869–1958). Celui-ci est reconnu pour ses tableaux realistes de la vie populaire bretonne et on lui doit des séries de portraits de pêcheurs, de paysans, de vieillards et de femmes à coiffe bigoudène. Au contact de Fougerat, qui l'encourage vivement à ses débuts à peindre d'après modèle[33], Sabry développe une sensibilité parti-

32 Dossier de bourse de Ahmed Sabry, AnE, Fonds des Bourses, 4031-006673.

33 « Rapport de l'Administration des Beaux-Arts du ministère de l'Instruction publique », 16 mars 1929, AnE, Fonds des Bourses, 4031-006673.

culière pour le portrait. En 1929, il participe pour la première fois au Salon d'Automne à Paris et expose au Grand Palais un tableau intitulé *La Nonne* qui reçoit le Prix d'Honneur de la Société des Artistes Français. A son retour en Egypte, Sabry, fidèle à la manière de son maître, se spécialise dans l'art du portrait, un genre de plus en plus apprécié par la bourgeoisie cairote et alexandrine, dont il devient le peintre d'élection. On doit ainsi à Sabry un grand nombre de portraits d'élégantes tels que *Femme à l'éventail*, ainsi que des scènes de genre comme *La leçon de piano*. Il peint également des membres de l'élite politique, ainsi ceux de nombreux intellectuels égyptiens, comme l'écrivain Tawfiq al-Hakim (1898–1987), alors âgé de trente-neuf ans et dont l'ouvrage célébrant la révolution de 1919 et la *nahda* culturelle de l'Egypte, *Awdat al-ruh* (*L'âme retrouvée*), vient d'être publié.

Fig. 3.9 : Ahmed Sabry, *Portrait de Tawfiq al-Hakim*, huile sur bois, 39 × 32 cm, 1937. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



L'étude des dossiers de bourses nous apprend que la plupart des artistes demandent une prolongation de séjour après avoir obtenu leur diplôme, invoquant diverses raisons comme l'achèvement d'un tableau en cours, le désir de visiter d'autres villes ou encore, de perfectionner leur pratique dans une autre institution. Le ministère de l'Instruction publique craignant la « fuite » de ses boursiers se voit, en conséquence, obligé de les rappeler à l'ordre. Cela avait déjà été le cas de Mahmoud Moukhtar lorsque le prince Youssef Kamal, voyant que son protégé profitait largement des plaisirs de la vie parisienne, l'avait rappelé à son devoir :

> Vous êtes Egyptien et vous devez nous revenir Egyptien. Vous devez travailler consciencieusement à Paris, car nous plaçons tous nos espoirs en vous. Nous attendons avec impatience les résultats de votre ardeur au travail pour prouver que les Egyptiens ne manquent pas de suite dans les idées et ne sont pas incapables de réussir dans le domaine de l'Art, qui est une des manifestations de la civilisation[34].

Ragheb Ayad, après avoir obtenu son diplôme de la section de Décoration de l'Académie royale des Beaux-Arts de Rome en été 1928 « dans d'excellentes conditions »[35], demande une prolongation de bourse jusqu'au mois de septembre 1929 afin de terminer un tableau qu'il a commencé au forum romain. Au mois de juillet de la même année, Sabry demande de séjourner six mois supplémentaires en Italie afin de compléter sa formation et Mohamed Hassan exige de retarder son retour afin de visiter Paris.

La décision revient à Louis Hautecoeur (1884–1973), historien de l'art de renom, professeur à l'Ecole nationale des Beaux-Arts et conservateur adjoint au département des Peintures et des Dessins au Musée du Louvre, qui vient d'être nommé directeur général des Beaux-Arts du Royaume d'Egypte[36] et qui sera dès lors très impliqué dans les activités

34 Lettre du prince Youssef Kamal adressée à Mahmoud Moukhtar citée dans : Abou Ghazi, Boctor 1949, p. 46.

35 Lettre du directeur de la Mission scolaire égyptienne en France au ministère de l'Instruction publique, Paris, 2 août 1928, AnE, Fonds des Bourses, 4031-005943.

36 Fouad Ier lui confie la mission de regrouper toutes les institutions culturelles et artistiques, jusqu'alors dispersées entre plusieurs ministères, sous l'autorité du ministère de l'Instruction publique. Les Antiquités et l'Opéra du Caire dépendent alors du ministère des Travaux publics, le Musée d'Art arabe et les monuments arabes du

culturelles[37]. Ce dernier, bien qu'il accorde une extension à Hassan afin de « lui donner l'occasion de prendre connaissance, même d'une façon hâtive, des trésors de l'Art qui se trouvent à Paris »[38], exige des boursiers qu'ils rentrent au plus vite en Egypte afin de se mettre à la disposition du ministère de l'Instruction publique[39].

Dès leur retour, les boursiers sont en effet engagés au service de l'Etat, en tant que professeurs, afin de remplacer un corps enseignant dominé jusque-là par des artistes européens. La formation artistique est progressivement associée à la politique culturelle[40] et le diplôme dans le domaine des Beaux-Arts est perçu comme l'équivalent de celui de fonctionnaire d'Etat[41].

Par conséquent, la première génération de boursiers occupera des postes au sein de l'administration ministérielle. Mohamed Hassan, après avoir été choisi comme directeur de l'Ecole des Arts décoratifs, sera nommé successivement directeur de l'Académie égyptienne à Rome, contrôleur général des Beaux-Arts, puis, directeur du Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie.

ministère des *Awqaf* et le Musée copte du Patriarcat, tout en étant soumis au ministère des Travaux publics. Hautecoeur 1929, p. 49–50 ; 53. Voir également : Hautecoeur 1930, p. 7–8.

37 L'important fonds d'archives relatif à Louis Hautecoeur conservé à la bibliothèque de l'Institut de France à Paris contient les plans d'un projet pour une « Cité des Beaux-Arts en Egypte ». Lacambre, Geneviève (dir.) 1994, p. 20.

38 Lettre de Sadiq Henein, attaché à la Légation royale à Rome adressée à Louis Hautecoeur, AnE, Fonds des Bourses, 4031-005944.

39 Sabry doit donc limiter son séjour en Italie à un mois et s'embarque le 2 août 1929 à bord de l'*Ausonia* pour rentrer définitivement au Caire. AnE, Fonds des Bourses, 4031-006673.

40 Cité dans : Naghi et *al.* 1988, p. 33.

41 « Considérant le diplôme des Beaux-Arts comme un document pour être engagé comme professeur dans les écoles primaires ou comme spécialistes des Beaux-Arts dans les ministères, il [le ministère des Finances] a décidé d'octroyer un salaire mensuel de 10 livres pour les porteurs du baccalauréat, salaire qui pourra être augmenté à 12 livres si l'employé s'avère efficient. Les diplômés des Beaux-Arts qui ont seulement un certificat d'école primaire recevront, en revanche, 8 livres par mois et le même salaire s'ils sont employés par un des ministères ». *Al-Ahram*, 4 novembre 1938, p. 10.

Ragheb Ayad, quant à lui, sera placé, dès 1952, à la tête du Musée d'Art moderne égyptien, tandis qu'Ahmed Sabry créera et dirigera, à partir de 1942, la section Libre de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire[42]. Si nous sommes en droit de nous interroger sur la liberté d'expression réelle de ces artistes engagés au service de l'Etat, cette relation marquera le milieu artistique et culturel durant la première moitié du XXème siècle. Les boursiers accèderont progressivement à des postes influents au sein du ministère l'Instruction publique ou du ministère de la Culture et auront, de ce fait, une influence sur la mise en place des institutions muséales et éducatives ainsi que sur la conduite des politiques culturelles.

3. Entre l'art, le droit et la diplomatie : Mohamed Naghi et Mahmoud Saïd

Certains peintres provenant de milieux privilégiés ne suivent pas le curriculum de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire ni des missions scolaires, finançant eux-mêmes leur formation ainsi que leurs séjours en Europe. Ces derniers jouiront de leur vivant d'une grande renommée en Egypte bien qu'ils soient contraints de s'engager, en parallèle de leur carrière de peintres, dans des voies professionnelles qui correspondent aux exigences sociales de leur milieu. Dans la plupart des cas, leurs familles les prédestinent à une carrière toute tracée dans le domaine du droit ou de la diplomatie.

Ainsi, s'il est toléré, dès la fin du XIXème siècle, que les enfants de *bonne famille* soient initiés aux techniques de la peinture à l'huile de chevalet, cette pratique est tolérée, voire encouragée socialement comme un loisir mais pas en tant que profession[43]. Elevés dans des milieux cosmopolites

42 La section Libre propose des cours du soir aux personnes qui ont un autre emploi durant la journée.

43 Samir Basta, fils du peintre Sanad Basta confirme ce propos : « Dans les milieux de la haute société, pratiquer le métier de peintre était très mal perçu. Mon père a entrepris des études de droit uniquement par contrainte sociale ». Entretien avec Samir Basta 07.10.11.

et maîtrisant plusieurs langues, ces artistes sont d'abord instruits dans des écoles secondaires administrées par des Européens avant d'être envoyés à l'étranger par leurs familles pour terminer leurs études dans des institutions prestigieuses. Ils entretiennent, par conséquent, un rapport familier avec l'Europe, comme l'illustrent les parcours des peintres Mohamed Naghi et Mahmoud Saïd (1897–1964).

Fils de Moussa Naghi Bey, directeur des douanes d'Alexandrie, et petit-fils du général Rashid Kamal Pacha qui avait été gouverneur du Soudan, Mohamed Naghi grandit dans un milieu très favorisé. Il entreprend ses études secondaires à l'Ecole suisse d'Alexandrie où il a pour camarade l'Italien Giuseppe Ungaretti (1888–1970), promis à une carrière d'écrivain et de poète futuriste. Très tôt, Naghi montre de l'intérêt pour les arts et prend, dès 1904, des cours de dessin dans l'atelier du peintre italien Alberto Piattoli, dont il réalise le portrait en 1912[44]. Malgré son intérêt grandissant pour la peinture, son père l'oriente vers les études de droit et l'envoie à l'Université de Lyon. Naghi passe tout son temps libre à visiter les musées de la ville et immédiatement après avoir obtenu sa licence en 1910, il décide de partir pour l'Italie. Il s'inscrit alors à l'Académie de Florence dans la section Libre du Nu (*Scuola Libera del Nudo*). Durant cette période, il peint des paysages italiens ou des vestiges romains qui trahissent l'influence du divisionnisme comme *La maison du Faune à Pompéi* (1912). Après avoir obtenu son diplôme de l'Académie de Florence en 1914, il retourne en Egypte où il est engagé dans le corps diplomatique par le ministère des Affaires étrangères.

En 1918, Naghi se rend à Giverny et réside un temps auprès de Claude Monet, un séjour décisif qui marquera son œuvre. Il y peint notamment un *Paysage de Giverny* et dès lors, il revendiquera sa filiation au maître des Nymphéas. Tout au long de sa carrière, Naghi affirmera son appartenance au courant impressionniste, au point que la seule monographie qui lui soit consacrée à ce jour s'intitule *Mohamed Naghi : un impressionniste égyptien*[45].

44 Ce portrait se trouve aujourd'hui au Musée Mohamed Naghi à Gizeh.
45 Naghi et *al.* 1988.

Fig. 3.10 : Mohamed Naghi, *Paysanne sur sa gamouse* (bufflesse), huile sur bois, 79 × 58 cm, 1944. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



Naghi est également un critique qui publie régulièrement au sujet des arts. Dans un article paru en 1929, *La peinture et la sculpture contemporaine en Egypte,* il expose sa vision de l'évolution artistique dans son pays. Admettant la contribution des peintres romantiques orientalistes tels que Delacroix qui, selon lui, ont su introduire « une expression nouvelle au service d'une sensibilité qui s'était cristallisée dans l'arabesque », Naghi affirme que la renaissance véritable de l'art égyptien ne peut s'opérer « qu'au soleil de

l'impressionnisme»[46]. Conscient néanmoins que l'impressionnisme est dépassé au même moment en Europe, il justifie ainsi son adhésion au mouvement :

> Je me suis rendu à Giverny – où réside, au crépuscule de sa vie – le grand Monet –, pressé de quitter l'atmosphère tumultueuse de Paris, où m'affole ce remous incessant de théories artistiques. […] Rompre avec le patrimoine de mon pays m'effraie. Je crains de me jeter dans le courant d'expressions picturales qui ne m'étaient pas jusqu'alors familières, mais me fascinent aujourd'hui par leur audace. Je redoute d'être pris dans leur orbite et crains mon éloignement progressif de l'Egypte et de ses arts, dont j'ai senti au fil des ans, quels liens puissants m'unissent à eux[47].

Cet extrait montre bien à quel point l'adhésion de Naghi à l'impressionnisme qui a souvent été interprétée, comme l'anachronisme ou le retard d'un peintre périphérique[48] découle, en réalité, d'une démarche tout à fait consciente. Le peintre est en effet très au fait des avant-gardes qui dominent la scène artistique au moment où il se trouve à Paris, de même qu'il ne cache pas son admiration pour ces dernières. C'est bien par choix et non par ignorance qu'il n'y adhère pas. Préférant recevoir les leçons du vieux Monet plutôt que d'expérimenter le cubisme ou l'abstraction, il ne considère pas les avant-gardes comme des moyens adéquats pour accomplir la *nahda* artistique.

Naghi est sans doute l'artiste qui a su le mieux tirer profit de son double statut de peintre-diplomate pour s'impliquer dans la sphère culturelle. En 1926, par exemple, tandis qu'il est attaché à la Légation royale à Paris, il se lie d'amitié avec le peintre cubiste et théoricien André Lhote (1885–1962) qui le marquera profondément sur le plan théorique. En 1932, il profite de peindre alors qu'il est envoyé en mission à Addis-Abeba par le ministère des Affaires étrangères. Cette période dite «abyssinienne», se caractérise par une production prolifique marquée par la vivacité des couleurs et les

46 Naghi 1929, p. 69.
47 Cité dans : Naghi et *al.* 1988, p. 18.
48 Azar 1961, p. 15.

tonalités chaudes. En Ethiopie, il peint sans relâche des paysages, des scènes de la vie quotidienne ainsi que plusieurs portraits du Négus Hailé Sélassié et des membres de la famille impériale[49].


Fig. 3.11 : Mohamed Naghi, *Cérémonie religieuse en Abyssinie*, huile sur toile, 79 × 151 cm, 1932. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



Ce séjour marque une évolution stylistique vers l'utilisation de larges aplats de couleurs, qui le rapproche des nabis, comme dans la *Fille au bouquet de fèves* qui représente une fellaha de sa *ʿizba* (propriété agricole) familiale[50]. Grâce à ses contacts noués à Addis-Abeba, il a l'occasion d'exposer ses œuvres ethiopiennes en 1936 à la Beaux-Arts Gallery de Londres, ce qui lui vaut un article élogieux publié dans *The Times*[51]. Son statut lui permet

49 Un portrait à l'huile de Hailé Sélassié réalisé par Naghi est conservé à l'Atelier du Caire.

50 Abaza 2011, p. 62.

51 *The Times*, 2 mars 1936, p. 15.

également de fonder en Egypte plusieurs institutions artistiques comme l'Atelier d'Alexandrie[52], l'Atelier du Caire et l'Atelier de Louxor, respectivement en 1934, 1942 et 1944. Naghi sera également le premier Egyptien à diriger l'Ecole des Beaux-Arts du Caire avant de prendre la tête, en 1946, de l'Académie égyptienne à Rome.

Cadet de Naghi d'une dizaine d'années, le peintre Mahmoud Saïd, bien qu'il ne s'implique pas autant que son confrère dans la vie politique et culturelle, partage avec ce dernier plusieurs points communs. Hormis le fait qu'il appartient aussi à une éminente famille alexandrine, il jouit, comme Naghi, d'une grande notoriété de son vivant et est considéré aujourd'hui comme un peintre majeur de sa génération. Fils du politicien Mohamed Saïd Pacha, nommé successivement magistrat, premier ministre, et président du Conseil sous Fouad Ier, Saïd bénéficie d'une éducation scolaire dans des établissements prestigieux et évolue, dès son plus jeune âge, dans un milieu cosmopolite. Poussé par son père à étudier le droit, il décroche sa licence à l'Ecole française du Caire en 1918. Durant ses études, en 1916, il voyage en Haute-Egypte et découvre les vestiges antiques de Louxor, Assouan, Dendérah, Kom-Ombo et Edfou qui auront une influence sur son œuvre. Passionné de peinture, il prend des cours en parallèle de ses études entre 1914 et 1916. Il fréquente l'atelier d'Amelia da Forno Casonato (1878–1969)[53], une peintre italienne formée à l'Académie de Venise et établie à Alexandrie. Casonato, spécialisée dans les natures mortes, en particulier dans les bouquets de fleurs, initie le jeune peintre à ce genre qu'il abandonnera complètement par la suite. Saïd

52 Suite à sa rencontre avec le juriste Gaston Zananiri en Grèce, tandis qu'il expose ses toiles à l'Atelier d'Athènes, Naghi décide de créer une institution semblable en Egypte et fonde l'Atelier d'Alexandrie. Luthi 2000, p. 29.

53 Amelia Casonato est la tante du peintre futuriste Renzo Da Forno (1902–?) actif au Caire dans les années 1930. Né à Belluno, il étudie à l'Ecole Supérieure d'Art de Milan et arrive en Egypte vers l'âge de vingt ans pour travailler dans l'atelier de sa tante. Amelia Casonato quitte l'Egypte définitivement en 1954 et réside à Venise. Ses œuvres sont conservées, entre autres, au Musée agricole du Caire.

rejoint ensuite l'atelier du portraitiste italien Arturo Zanieri (1871–1955)[54] basé à Alexandrie. En 1919, il voyage en Europe pour la première fois, notamment en Italie avant de s'installer un moment à Paris pour suivre des cours à l'Académie de la Grande Chaumière. De retour en Egypte, il est nommé magistrat aux Tribunaux mixtes de la ville de Mansoura, poste qu'il occupera jusqu'en 1942.

A la mort de son père en 1947, tandis qu'il est Conseiller à la Cour d'appel, Saïd demande immédiatement sa mise en retraite anticipée pour consacrer sa vie à la peinture, un acte qui montre bien la contrainte que représente l'exercice d'un métier imposé par la figure paternelle. A titre d'exemple, le peintre Chafik Charobim (1894–1975)[55], appartenant à une éminente famille copte, contraint par son père, Mikhail Charobim, à entreprendre une carrière d'ingénieur, change radicalement de vie, à la mort soudaine de ce dernier en 1926 et se rend en Italie pour étudier à l'Académie royale des Beaux-Arts de Rome[56].

Saïd, à la différence de Naghi, ne se réclame pas d'une appartenance à un courant pictural en particulier. Il admet toutefois sa grande admiration pour les Primitifs italiens, tels que Giotto et Piero della Francesca, ainsi que pour les peintres de l'Ecole vénitienne, comme Carpaccio, Giovanni Bellini et Cima da Conegliano. Il dira de ces derniers, dans une lettre adressée au peintre savoyard Pierre Beppi-Martin (1869–1954) qu'il aura été profondément marqué par « leur vision candide et sereine des choses, le charme inoubliable de leurs paysages où l'œil se perd dans un enchantement sans fin, le rythme vibrant de leur sol, de leur ciel, de leurs architectures »[57].

54 Arturo Zanieri arrive en Egypte en 1906 et s'établit à Alexandrie où il jouit d'une réputation de portraitiste auprès des membres de la famille royale comme le sultan Hussein et le prince Omar Toussoun. Dans son atelier, il dispense des cours de peinture aux jeunes alexandrins de bonne famille tels que Mahmoud Saïd et Ahmed Rassim.

55 A ce jour, une monographie a été consacrée à ce peintre : Roussel 2001.

56 Entretien avec Marion Charobim, 28.09.12.

57 Saïd 1986, p. 107–111.

Saïd semble, en effet, retenir des Primitifs italiens la solidité de la composition, ainsi qu'une certaine naïveté qui le rapproche, en même temps, des fresques de l'Egypte ancienne, en particulier de l'art amarnien. Sa production prolifique se distingue par un style original qui lui est propre et qui découle de la synthèse de multiples influences. Ses compositions se caractérisent par le traitement d'une lumière chaude, éclatante, parfois surnaturelle et de volumes sculpturaux, en particulier dans ses nus qui se démarquent par leur sensualité[58].

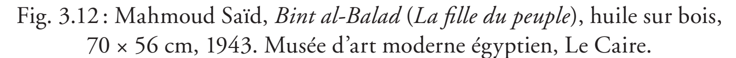


Fig. 3.12 : Mahmoud Saïd, *Bint al-Balad* (*La fille du peuple*), huile sur bois, 70 × 56 cm, 1943. Musée d'art moderne égyptien, Le Caire.



58 Le genre du nu pratiqué au Moyen-Orient a récemment fait l'objet de recherches approffondies initiées par Kirsten Scheid à l'Université américaine de Beirut (AUB). Dans ce cadre, une exposition intitulée *The Arab Nude : The Artist as Awakener* a été inaugurée à la AUB Gallery en mars 2016.

Pour beaucoup, Saïd est un peintre qui a su représenter l'Orient sans les artifices des orientalistes européens, comme l'exprime son ami, le poète Henri El-Kayem :

> L'Orient de Saïd, c'est le côté Mille et une nuits de l'Orient, avec sa pauvreté fastueuse, ses heures parcheminées, ses femmes résignées, ses paysages assurés d'éternité. Un pas de plus, ciel et terre se confondront[59].

L'originalité du style saïdien réside dans la synthèse d'éléments puisés dans de multiples registres. Reconnu de son vivant par ses contemporains, il est le pionnier auquel on a consacré le plus de monographies[60].

4. Les artistes-pédagogues en Grande-Bretagne : Habib Gorgui

Sous le règne de Fouad Ier, l'envoi de missions scolaires en Grande-Bretagne[61] coïncide avec la volonté du ministère de l'Instruction publique de réformer le système d'enseignement sur le modèle britannique, en introduisant le dessin et des travaux manuels dans les écoles primaires et secondaires. Ces missions ont pour but de former de jeunes Egyptiens dans les domaines de la pédagogie artistique et des Arts appliqués. La Grande-Bretagne, pionnière dans ces domaines depuis la fin du XIXème siècle, représente ainsi le lieu privilégié pour la spécialisation de ces boursiers, d'autant que l'Ecole des Arts appliqués du Caire est administrée, dès sa

59 El-Kayem 1951, non-paginé.

60 Boctor 1952, p. 18.

61 L'envoi des missions scolaires en Grande-Bretagne commence après la Première Guerre mondiale. Si les relations houleuses entre Abbas Hilmi II et les Britanniques avaient plutôt favorisé la France et l'Italie comme lieu d'envoi des boursiers, son successeur, le sultan Hussein Kamal, parvient à maintenir une sorte de *statu quo* diplomatique qui facilite l'envoi des missions scolaires en Grande-Bretagne. Marsot 2007, p. 90–91.

création, par des professeurs britanniques. Parmi ces jeunes boursiers, certains seront à l'origine d'un mouvement de réforme des méthodes éducatives alternatives et d'une réflexion sur la valorisation des savoir-faire traditionnels, qui influencera toute une génération d'artistes et d'architectes dans les années 1940.

Dans ce domaine, le peintre et pédagogue Habib Gorgui (1892–1965) jouera un rôle de premier plan. Prédestiné à une carrière d'enseignant de mathématiques, il donne des cours de dessin entre 1915 et 1920 dans plusieurs écoles secondaires, notamment à l'école de Saïdiya[62]. Au mois d'août 1922, il obtient une bourse pour la Grande-Bretagne pour étudier à la Woolwich School of Arts[63]. La mission assignée à Gorgui par le gouvernement égyptien est qu'il introduise, à son retour, les travaux manuels dans les écoles secondaires[64]. Sur ces recommandations, la Woolwich School of Arts élabore un programme d'étude sur mesure pour le boursier[65].

Durant ce séjour, Gorgui aura en outre l'occasion de visiter les manufactures de poteries dans les villes de Conventry, Leeds, Bolton et Stoke-on-Trent, ville phare de la céramique anglaise. En plus de sa formation pédagogique, cette mission aura sur Gorgui une influence significative sur les projets éducatifs artisanaux qu'il mettra en place en Egypte au début des années 1940. C'est également durant ce séjour qu'il est initié à l'aquarelle, technique largement pratiquée en Grande-Bretagne depuis le XIX[ème] siècle, mais relativement méconnue en Egypte. Aquarelliste de talent, il peint lui-même de nombreux paysages de la campagne égyptienne, du désert et des

62 Entretien avec Sophie Habib Gorgui 19.10.08.

63 Cette institution, qui dépend de l'Ecole polytechnique pour garçons de Woolwich, est fondée en 1892, comme d'autres du même type en Grande-Bretagne, dans l'idée d'élever le niveau d'éducation de la classe ouvrière.

64 Dossier de bourse de Habib Gorgui, AnE, Fonds des Bourses, 4031-00953.

65 Le programme comprend la peinture d'après nature, la peinture à l'huile et à l'aquarelle, le modelage d'après des moules d'ornements décoratifs ainsi que la conception de moules ornementaux. Gorgui aura aussi l'opportunité d'assister aux enseignements artistiques promulgués à l'Ecole polytechnique secondaire pour garçons, ainsi que dans d'autres écoles secondaires de Londres et ses environs. *Ibid.*

vues des monastères coptes[66]. A son retour de mission, après avoir obtenu son certificat de dessin en 1923, Gorgui tente de promouvoir la technique de l'aquarelle en établissant, en 1928, une Société pour l'Aquarelle (*Jama'a li al-taswir bi alwan al-ma'iyyat*) qui propose d'initier les Egyptiens à ce médium.

Par ailleurs, Gorgui a certainement eu écho, durant son séjour en Grande-Bretagne, des théories du poète et critique d'art Herbert Edward Read (1893–1968). Il est même probable qu'il l'ait rencontré étant donné que ce dernier travaille au même moment au département de Céramiques du Victoria and Albert Museum à Londres[67].

En 1925, tandis qu'il est engagé par le ministère de l'Instruction publique, ses idées sur la pédagogie artistique donneront lieu à de vifs débats dans les milieux intellectuels. Cette année-là, Fouad Abdel Malek (1878–1955), membre fondateur et secrétaire de la Société des Amis de l'Art, publie un article dans la revue *al-Hilal* dans lequel il expose les bienfaits de l'introduction du dessin dans le système scolaire pour le développement de l'enfant dans toutes les autres disciplines[68].

L'intérêt pour la pédagogie artistique en Egypte se traduit également par la parution de nouvelles revues consacrées à ce sujet, comme la revue *Majallat al-tarbiyya al-haditha* (*Revue de l'éducation moderne*) dans laquelle Gorgui publie régulièrement[69]. Il signe, par ailleurs, un ouvrage didactique intitulé *Al-tarbiyya al-fanniyya* (*L'éducation artistique*)[70] qui constitue un manuel pour les enseignants de dessin. Grâce à ses démarches, l'enseignement du dessin sera introduit dans le système d'instruction publique

66 Si le Musée d'Art moderne égyptien du Caire possède quelques aquarelles de Habib Gorgui, la majorité de ses œuvres est conservée au centre d'art de Harraniya, dans l'atelier de sa fille, Sophie Habib Gorgui, elle-même aquarelliste de talent.

67 Gorgui s'appuiera, dans une large mesure, à partir des années 1940, sur deux ouvrages majeurs de Read qui prônent les vertus éducatives de la liberté créatrice de l'enfant à travers la pratique artistique : Read 1943 ; 1948.

68 Abdel Malek 1925, p. 906–909.

69 Gorgui 1928, p. 306.

70 *Al-tarbiyya al-faniyya* [*L'éducation artistique*], Le Caire, Ministère de l'Instruction publique, non daté.

égyptien 1929[71]. Dans le sillage de ces réformes et à la suite de la création de l'Institut de Pédagogie au Caire en 1930[72], l'Institut de Pédagogie artistique (*ma'had al-tarbiyya al-fanniyya*) voit le jour. Cette institution est née, en 1937, de l'initiative de pédagogues tels que Mohamed Abdel Hadi, Youssef al-Afifi et Ahmed Shafiq Zaher. Ce dernier avait bénéficié en même temps que Gorgui d'une bourse pour la Grande-Bretagne et avait suivi, avec lui, les cours de la Woolwich School of Art.

Au début des années 1940, Gorgui profite de cet élan réformiste pour mettre en place un projet éducatif pilote basé sur le principe de l'« inconscient collectif » formulé par Carl Jung et de la « créativité innée » de l'enfant[73] théorisée par Herbert Read. Considérant que le système scolaire traditionnel représente une entrave à la liberté de l'enfant, il conduit une expérience de nature à développer un art « spontané ». Dans ce sens, il se rapproche des théories du philosophe américain John Dewey dont il a certainement connaissance et qui élabore une méthode pédagogique reposant sur l'apprentissage par l'action[74]. Pour ce faire, Gorgui recrute dans les écoles primaires dix enfants provenant de milieux défavorisés et les accueille dans sa maison située dans le quartier de Koubbeh. Procurant à ses élèves de l'argile, il les guide dans une démarche de modelage dont il dit qu'elle les préserve à la fois de l'influence étrangère et du conformisme de l'enseignement académique[75].

71 Au sujet de la pédagogie artistique en Egypte et de l'introduction du dessin dans les écoles secondaires, voir : Adal 2009.

72 Azar 1961, p. 75.

73 Gorgui et *al.,* 1950, p. 2.

74 Westbrook 1991, p. 279.

75 Gorgui et *al.*, 1950, p. 2.

Fig. 3.13 : Sayeda Missak (Ecole de Habib Gorgui), *Femme assise*, c. années 1940, bronze d'après modelage en terre, Centre d'art de Harraniya. © Nadia Radwan.



En janvier 1950, Gorgui présente le bilan de dix ans d'expérience avec les élèves de son Ecole de Koubbeh dans une exposition intitulée *L'Art spontané chez les jeunes Egyptiens* qui se tient à la Maison de l'Unesco à Paris. Tous les modelages en terre représentent des sujets tirés de la vie quotidienne : la vie aux champs, la récolte de dattes, les fêtes et célébrations populaires, les vendeurs de marchés, les femmes portant des cruches d'eau ou cuisant du pain et les animaux de la vie rurale[76]. Parmi les œuvres exposées se distingue la production d'une petite fille originaire du quartier d'Imbaba, Sayeda Missak, une des premières élèves que Gorgui avait recueillies dans son école.

Au-delà de l'expérience pédagogique, Gorgui perçoit, à travers les œuvres de ses élèves, la résurrection d'un art ancestral. Etablissant un rapport entre les étapes successives de l'évolution de leur travail et celles de l'art de l'Egypte ancienne d'une dynastie à l'autre, il y voit une preuve de l'atavisme du génie égyptien[77]. Or, bien qu'il défende la totale liberté d'expression de ces enfants, Gorgui demeure très présent en tant que guide tout au long du processus et son projet relève, dans une large mesure, de la construction d'une authenticité.

L'expérience de l'Ecole de Koubbeh et sa valorisation de l'artisanat ouvrent la voie à la formation de plasticiens qui marqueront l'histoire de l'art contemporain égyptien durant la deuxième moitié du XX[ème] siècle. Certains pédagogues envisagent, en effet, un système d'enseignement basé

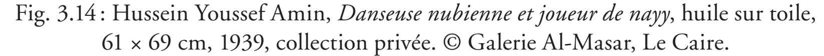
76 Les œuvres de l'Ecole de Habib Gorgui sont conservées dans un musée construit en briques de terre crue par son beau-fils, l'architecte Ramsès Wissa Wassef, sur le site du Centre d'art de Harraniya. En 2009, des remontées d'eau ont provoqué l'écroulement de la coupole de ce bâtiment qui a été reconstruit, depuis, en briques cuites par son beau-fils, l'architecte Ikram Noshi. Les modelages de terre ont été moulés en bronze par mesure de sécurité.

77 Cette idée est d'ailleurs partagée par Etienne Drioton, directeur général du Service des Antiquités d'Egypte, qui dit, après sa visite de l'exposition : « Ce qui me frappe pour ma part, dans les œuvres de cette école naissante, c'est l'identité de son génie avec celui de l'Egypte ancienne dans le rythme et la distribution des volumes. […] Mais d'ores et déjà on peut affirmer qu'une tradition est renouée et que cette tradition est authentiquement celle de l'Egypte pharaonique ». Gorgui et *al.*, 1950, p. 4.

sur les préceptes de Gorgui afin de former des artistes en dehors du cursus proposé par l'Ecole des Beaux-Arts du Caire.

Cela est le cas du peintre, pédagogue et diplomate, Hussein Youssef Amin (1904–1984). Né d'une famille d'origine turque, ce dernier grandit dans un milieu aisé et quitte l'Egypte en 1924 pour étudier la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Florence avant d'entreprendre une carrière diplomatique qui l'amène au Brésil où il réside quelques années. Lorsqu'il rentre en Egypte en 1931, Amin prend part aux débats concernant les réformes éducatives et la pédagogie artistique et fréquente Habib Gorgui et Youssef al-Afifi.

Au début des années 1940, tandis qu'il enseigne le dessin dans les écoles secondaires de Abbassiya et Hilmiya, il repère dans ses classes de jeunes talents auxquels il décide d'offrir une formation. Ces derniers proviennent de milieux relativement modestes et, comme Gorgui l'avait fait avec les enfants de Koubbeh, Amin met en place une méthode d'enseignement basée sur l'épanouissement de l'élève. Cette expérience donnera lieu à la création du Groupe de l'Art contemporain auquel appartiennent des figures majeures du modernisme égyptien des années 1950 et 1960 : Hamed Nada (1924–1990) et Abdel Hadi Al-Gazzar (1925–1966). Ceux-ci exposeront pour la première fois avec les autres membres du groupe, Ibrahim Massouda, Maher Raif, Kamal Youssef, Mogli (Selim al-Habashi) et Samir Rafi, en 1946 au Lycée français du Caire.


Fig. 3.14 : Hussein Youssef Amin, *Danseuse nubienne et joueur de nayy*, huile sur toile, 61 × 69 cm, 1939, collection privée. © Galerie Al-Masar, Le Caire.



C'est ainsi par le biais de boursiers formés en Grande-Bretagne que la pédagogie artistique est introduite en Egypte. Ainsi, les initiatives des artistes-pédagogues donnent lieu non seulement à des expériences pilotes dans le domaine artisanal mais remettent également en cause le système d'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Dans certains cas, elles ouvriront la voie, comme avec le Groupe de l'Art contemporain, à l'émergence des avant-gardes.

Chapitre 4
Collectionneurs, mécènes et salons

> Chaque année, le Salon de la Société des Amis de l'Art est en progrès […] dans la voie artistique, l'Egypte marche, semble-t-il, à pas de géants, et l'on peut espérer que, à présent que l'élan est donné, rien n'arrêtera plus l'évolution des esprits.
>
> Morik Brin

1. Mohamed Mahmoud Khalil et la Société des Amis de l'Art

A partir des années 1920, les villes du Caire et d'Alexandrie sont animées d'une effervescence culturelle qui se manifeste par la création de nouveaux espaces d'expositions et de galeries, la présence de divers publics et un marché de l'art en plein essor. La scène artistique est dynamisée, entre autres, par le retour des artistes boursier à présent diplômés des grandes écoles, ainsi que par la présence d'un nombre croissant d'artistes européens établis en Egypte[1]. C'est dans ce contexte qu'est née la très influente la Société des Amis de l'Art (*jam'iyyat muhibbi al-funun al-jamila*) au

1 « Dans les galeries, aussi bien au Caire qu'à Alexandrie, les expositions particulières se multiplient, et le Musée d'Art Moderne ne cesse d'enrichir ses collections. […] Actuellement, tant parmi les Egyptiens que parmi les Européens, on ne compte plus les personnes qui, sans être encore très exactement informées de tout ce qui intéresse l'Art, sont du moins désireuses de voir, de comprendre et de s'instruire. Le nombre de ceux et de celles qui visitent les expositions augmente d'une année à l'autre, et les artistes trouvent, enfin, des acheteurs ». Brin 1935, p. 13.

printemps 1923[2], à l'initiative du prince Youssef Kamal qui envisage de placer la ville du Caire sur la scène internationale.

Dans cette perspective, les membres du Comité de la Société établissent le Salon annuel du Caire qui deviendra, dans les années 1930, un événement incontournable du calendrier culturel. En outre, la Société des Amis de l'Art se distingue par sa longévité puisqu'elle existe encore aujourd'hui[3]. Au moment de sa création, un de ses objectifs est d'encourager les amateurs d'art à ouvrir au public leurs collections longtemps réservées au domaine privé.

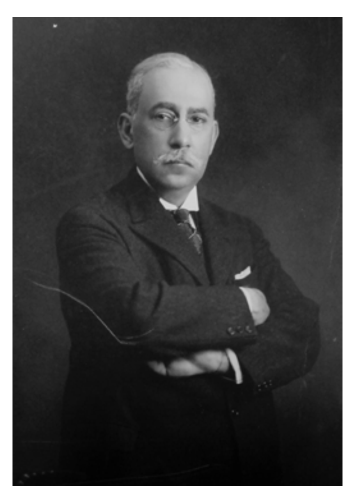
C'est à la personnalité du politicien et collectionneur d'art Mohamed Mahmoud Khalil (1877–1953) que la Société doit son renom[4]. Ce dernier la présidera pendant près d'une vingtaine d'années, de 1932 à 1951, et laissera son empreinte non seulement sur le Salon du Caire mais aussi, dans une certaine mesure, sur le goût du public. Khalil appartient à l'intelligentsia de grands propriétaires terriens engagés au sein du Parti Wafd. Il mènera une brillante carrière politique puisqu'il sera nommé plusieurs fois sénateur avant de devenir ministre de l'Agriculture en 1937, puis, président du Sénat entre 1939 et 1941. Egyptien d'origine mais français d'adoption, Khalil partage sa vie entre Le Caire et Paris. Après avoir fait ses études au Lycée français du Caire, il se rend dans la capitale française en 1897 pour y entreprendre ses études de droit à la Sorbonne. Dès lors, Khalil ne cessera d'effectuer des aller-retours entre l'Egypte et la France, où il fait également la rencontre d'une jeune comédienne, Emilienne Hector Luce, qui deviendra son épouse.

2 Le Comité administratif de la Société des Amis de l'Art est formé de la manière suivante : les financiers Mohamed Mouhib et Emile Miriel sont nommés vice-présidents, le collectionneur et homme politique Mohamed Mahmoud Khalil, secrétaire général, le politicien Youssef Qattawi, trésorier. Le photographe Fouad Abdel Malek et le peintre français Charles Boeglin sont élus secrétaires.

3 Le siège de la Société des Amis de l'Art se trouve aujourd'hui au numéro 3 de la rue Ahmed Pacha dans le quartier de Garden City au Caire.

4 Mohamed Mahmoud Khalil accède à la présidence de la Société des Amis de l'Art au mois de février 1932 lorsque Youssef Kamal renonce à son titre de prince en même temps qu'à sa position de président de la Société à la suite d'un conflit avec le gouvernement du Premier ministre Mohamed Mahmoud. *Al-Musawwar*, 22 avril 1932, p. 2–3.

Fig. 4.1 : Portraits photographiques de Mohamed Mahmoud Khalil
et Emilienne Luce Khalil, c. années 1920.
Fonds photographique du Musée Mohamed Mahmoud Khalil, Le Caire.




En 1918, le couple Khalil décide de s'installer définitivement en Egypte et achète une somptueuse villa néoclassique située en bordure du Nil à Gizeh, au numéro 1 de la rue Kafour. Lors de leurs séjours parisiens, les Khalil font l'acquisition de nombreux tableaux chez des galeristes bien établis tels que Durand-Ruel, Bernheim Jeune et Georges Petit, se concentrant sur l'art français des XIXème et XXème siècles. Emilienne Luce s'implique dans le choix des œuvres qui forment l'extraordinaire collection du couple, comme en atteste la présence de son nom dans les livres de compte des grands marchands parisiens dès 1919[5]. Cette très riche collection comprend, pour n'en citer que quelques-unes[6], des œuvres Monet, dont les *Nymphéas* (1906) et *La Seine à Argenteuil* (c. 1904) ; de Renoir, *La jeune femme au nœud de tulle blanc* (1882) et *Tête d'enfant* (1902) ; de Gauguin, *Les toits rouges* (1885), une

5 Lacambre (dir.) 1994, p. 19.
6 Pour le détail de la collection Khalil, se référer à : Lacambre (dir.) 1994, p. 17–24.

Scène à la Dominique (1894) et *La Vie et la Mort* (1889)[7] et de Van Gogh, *Genêts et coquelicots* (1886), une œuvre aujourd'hui disparue[8]. Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Aman-Jean, Berthe Morisot, Degas, Pissarro, Sisley, Millet, Courbet, Corot, Manet et Toulouse-Lautrec y sont également représentés. Parmi les objets sculptés, on peut citer une *Bédouine* (1838) et un *Chef bédouin* de Cordier, un *Aigle tenant un héron* et une *Famille de cerfs* de Barye, un détail du groupe de *La Danse* de Carpeaux (*Buste d'Apollon*), ainsi que plusieurs œuvres de Rodin, dont une épreuve en plâtre du monument à Balzac, ainsi qu'une série de bronzes : *Eve*, *Le Baiser*, le *Buste de Victor Hugo*, *Un Bourgeois de Calais* et *Le penseur*. A cela viennent s'ajouter quelques objets d'Extrême-Orient, dont une vaste sélection de laques, de pierres dures et de céramiques provenant de Chine et du Japon. Quelques vases de Sèvres et des tapisseries de la Manufacture des Gobelins viennent compléter l'ensemble. Cette collection extraordinaire demeure toutefois fermée au public dans les années 1920 et 1930 et réservée à une poignée d'heureux élus de l'entourage du couple[9].

Par ailleurs, celle-ci ne comprend pas, comme nombre d'autres collections privées en Egypte, d'objets d'art islamique[10]. Khalil, bien que

7 Avant l'exposition organisée par le Musée d'Orsay intitulée *Les oubliés du Caire : Chefs d'œuvres des musées du Caire* (Paris, 5 octobre 1994 – 8 janvier 1995), le tableau de Gauguin intitulé *La Vie et la Mort* était le seul à avoir quitté l'Egypte pour un prêt à l'exposition *Gauguin and the Pont-Aven Group* tenue à la Tate Gallery à Londres en 1966. Lacambre (dir.) 1994 p. 18.

8 Le tableau de Van Gogh *Genêts et coquelicots* a fait l'objet d'un vol au Musée Mohamed Mahmoud Khalil le 21 août 2010. Après sa disparition, qui a été largement relayée par la presse internationale, le Musée a été fermé au public et vidé de sa collection pour être rénové entièrement selon les normes actuelles de sécurité. L'œuvre n'a pas été retrouvée à ce jour.

9 « Peu connue des Egyptiens, qui n'en parlent que par ouï-dire, ouverte à de très rares privilégiés, cette collection – d'ailleurs répétée en Europe – ferait l'orgueil de tout autre pays que l'Egypte. N'importe quel musée honorerait la possession de tels chefs-d'œuvre, la collection prendrait, aux yeux de tous, une importance comme nationale. » Lepine 1923, p. 9.

10 Les grands collectionneurs contemporains de Khalil affectionnent particulièrement les objets anciens de la région, comme les tapis, les faïences, les verreries et les boiseries, provenant d'anciennes demeures arabes ou de monuments islamiques. Certains, comme Mohamed Bey Sultan, possèdent de riches collections d'antiquités

très engagé dans la vie artistique cairote, ne possède qu'un nombre limité d'œuvres modernes égyptiennes, ne portant pas de véritable intérêt à la production locale. Il n'acquiert pas d'œuvres de Mohamed Naghi, Ragheb Ayad ou Ahmed Sabry, qui jouissent pourtant d'une certaine renommée et exposent régulièrement au Salon du Caire. D'ailleurs, un des reproches formulés à son égard par ses contemporains est celui d'avoir orienté le goût du public en fonction de ses propres penchants artistiques pour l'art français. D'après l'intellectuelle Céza Nabaraoui (1897–1985), corédactrice avec Hoda Charaoui de la revue féministe *L'Egyptienne*, le goût du collectionneur pour l'art français oriente considérablement les activités de la Société des Amis de l'Art, au détriment des artistes locaux[11]. Il est vrai que toutes les expositions financées par Khalil seront dédiées à l'art européen, un parti pris qui aura également une influence significative sur les premières acquisitions du Musée d'Art moderne égyptien.

Les rares œuvres égyptiennes de la collection Khalil[12] comprennent une série originale de dix portraits satyriques du collectionneur réalisés par le caricaturiste d'origine arménienne Alexandre Saroukhan (1898–1977). Ce dernier, arrivé en Egypte en 1924, collabore comme illustrateur à de nombreuses revues locales, telles que *Ruz al-Yusuf*, *Akhir Sa'a* et *Akhbar al-Yawm*.

égyptiennes, tandis que d'autres s'intéressent particulièrement aux peintres orientalistes. Cela est le cas, par exemple, d'Emile Miriel, Président du Crédit foncier égyptien et vice-président de la Société des Amis de l'Art, qui collectionne des paysages d'Egypte peints par Théodore Frère et Narcisse Bèrchère.

11 Céza Nabaraoui affirme que les encouragements accordés par la Société aux artistes égyptiens « sont si minimes et insignifiants qu'ils ne peuvent avoir un effet déterminant sur le mouvement artistique en Egypte ». Nabaraoui 1939, p. 38.

12 Parmi les œuvres égyptiennes, Khalil possède un *Portrait de jeune femme* du peintre alexandrin Georges Sabbagh (1887–1951) formé à Paris auprès de Félix Vallotton, ainsi qu'une étude à l'aquarelle pour un panneau décoratif de l'artiste d'origine libanaise Amy Nimr (1902–1962) intitulée *Travail aux champs* (1922). Il possède également un groupe en terre cuite réalisé par le potier et céramiste Saïd al-Sadr (1909–1986).

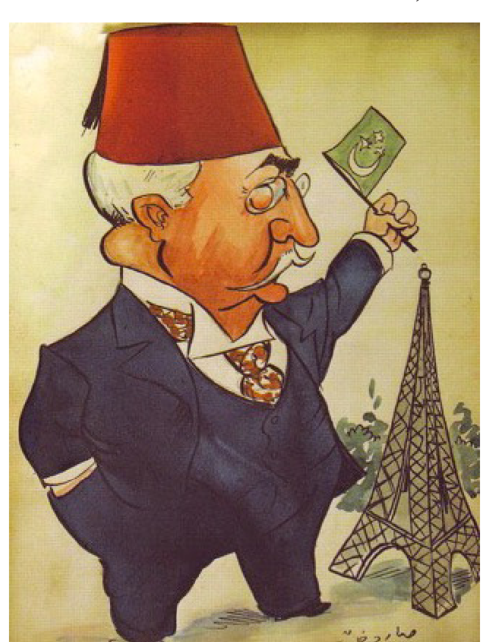
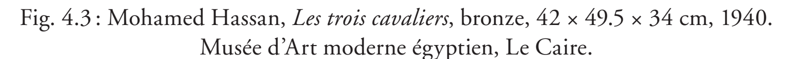


Fig. 4.2 : Alexandre Saroukhan, *Mohamed Mahmoud Khalil*, encre et aquarelle, non daté. Musée Mohamed Mahmoud Khalil, Le Caire.

Une des caricatures dépeint le puissant mécène avec sa figure imposante tournée vers la France, dominant la Tour Eiffel en agitant le drapeau égyptien qui, en comparaison, paraît ridiculement petit. Le fait que Khalil fasse l'acquisition de plusieurs portraits humoristique et satyriques atteste du succès de l'art de la caricature, un genre en plein essor. Dans le même registre, Khalil commande un groupe sculpté à Mohamed Hassan, un bronze caricatural réalisé en 1940 intitulé *Les Trois Cavaliers* (*Al-fursan al-talatha*) qui représente Mohamed Mahmoud Khalil accompagné de ses deux confrères du Sénat, Ali Pacha Maher, président du Conseil et Ahmed Pacha Maher, président de la Chambre des députés[13]. Les trois

13 Une photographie retrouvée dans les archives photographiques de Khalil, datée de 1940 et légendée, sur laquelle on voit les trois collègues, a certainement constitué le modèle pour cette sculpture.

compagnons coiffés de leurs tarbouches avancent bras dessus, bras dessous, l'air titubant comme s'ils étaient en état d'ébriété. La poche du veston de Khalil dévoile une statuette de Vénus, qui évoque son occupation de collectionneur.


Fig. 4.3 : Mohamed Hassan, *Les trois cavaliers*, bronze, 42 × 49.5 × 34 cm, 1940. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



Khalil, n'a jamais pensé, de son vivant, à fonder un musée à partir de sa collection. Sceptique quant à la capacité des institutions gouvernementales à conserver son patrimoine, il décide de léguer à son épouse l'ensemble de ses biens juste avant son décès en 1953. C'est ainsi contre la volonté de son époux, et afin d'éviter que la collection ne soit dispersée après sa mort, qu'Emilienne Luce fait don de la collection au gouvernement égyptien.

Deux ans après le décès de cette dernière, le 23 juillet 1962, la villa du couple est transformée en musée inauguré sous les auspices du ministre de la Culture Sarwat Okasha sous le nom de Musée Mohamed Mahmoud Khalil[14].

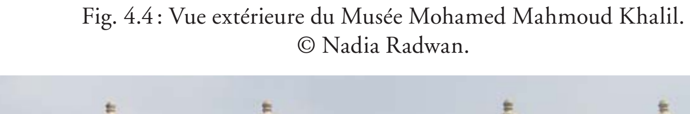


Fig. 4.4 : Vue extérieure du Musée Mohamed Mahmoud Khalil.
© Nadia Radwan.



14 Lorsqu'Anwar el-Sadate accède à la présidence en 1971, il décide d'installer ses bureaux dans la villa Khalil. La collection est alors transférée dans la villa du prince Amr Ibrahim dans le quartier de Zamalek en 1973 avant de retourner dans la villa Khalil à Gizeh, où il est inauguré une deuxième fois, en octobre 1994, sous la présidence d'Hosni Moubarak.

La première exposition d'envergure organisée par la Société des Amis de l'Art est inaugurée au printemps 1928 au Caire dans le Palais Tigrane, une immense demeure à trois niveaux, entourée d'un vaste jardin situé dans la rue Noubar Pacha. Cette manifestation reflète le goût de Khalil puisqu'il s'agit d'une *Exposition d'art français au Caire : 1827–1927*. Ce dernier profite de ses contacts avec Louis Hautecoeur et Jean Guiffrey, conservateur au Musée du Louvre, pour faire venir la majorité des œuvres des Musées du Louvre et du Luxembourg[15]. Khalil se rappelle ses craintes quant à la réception du public égyptien « devant de telles œuvres, face à l'interprétation, souvent audacieuse du nu masculin et féminin auquel il n'était pas accoutumé et des scènes de la mythologie païenne »[16]. Il affirme cependant que malgré ces appréhensions, lors de l'inauguration, le succès fut éclatant, sans aucune réticence de la part du public. Bien qu'il demeure difficile de savoir qui constituait réellement le « public égyptien » auquel Khalil se réfère, on peut imaginer qu'il comprenait principalement des membres de l'élite cairote.

Cette première exposition renforce davantage les liens de la Société des Amis de l'Art avec la France et incite Khalil, de concert avec Louis Hautecoeur, à concrétiser l'idée de fonder un Musée d'Art moderne égyptien, à partir de dons et de collections privées. Ce dernier n'est pas conçu, à ses débuts, comme une institution destinée à promouvoir une production locale mais bien dans le but de familiariser le public égyptien à l'art européen. Comme l'explique Pierre Beppi-Martin (1869–1954), chargé de réorganiser le Musée en 1935, la collection répond à des objectifs pédagogiques puisqu'elle représente les différentes Ecoles de l'art européen et « permet aux gens désireux de se cultiver, de prendre contact avec l'art s'ils ne peuvent se rendre dans les capitales d'Europe »[17]. Créé par décision au Palais Tigrane le 15 mai 1929, le Musée ne sera officiellement inauguré qu'en mars 1931 et regroupe des œuvres prêtées par les membres de la Société et de la famille royale. Ainsi, jusqu'à la fin des années 1930, le Musée d'Art moderne égyptien comprend essentiellement des œuvres européennes, parmi lesquelles

15 Vaucher-Zananiri 1929, p. 92.
16 Khalil 1952, p. 106.
17 Moscatelli 1938, p. 53.

une *Tête de jeune fille* d'Ingres, un *Autoportrait* de Degas, un triptyque attribué à Jérôme Bosch et *La Bastonnade* du peintre orientaliste Alfred Dehodencq[18]. La collection du Musée est transférée, par la suite, d'un palais à l'autre et s'enrichit d'œuvres égyptiennes jusqu'à ce que le musée soit inauguré le 25 août 1957 sous le nom de Musée d'art moderne égyptien dans l'ancien bâtiment dédié au Musée de la Civilisation égyptienne construit en 1936 par l'architecte Moustafa Fahmi (1886–1972).

Lorsque la Société des Amis de l'Art inaugure le premier Salon du Caire au début des années 1920, d'innombrables Salons mondains se tiennent dans les foyers des élites au Caire et à Alexandrie. Initiés dès la fin du XIXème siècle en Egypte, certains Salons mondains ont joui d'une grande renommée, réunissant des personnalités politiques de haut rang, comme par exemple, ceux de la princesse Samiha Hussein (1889–1984), de l'intellectuelle Hoda Charaoui ou encore de la princesse Nazli (1853–1913). Présidés la plupart du temps par des femmes de la haute société, éduquées à domicile par des tuteurs privés, les salons se tiennent dans leurs demeures. Comme les sociabilités mondaines qui existent au même moment ailleurs dans le monde[19], on y donne des lectures, des causeries et des conférences sur des sujets politiques, philosophiques, scientifiques, littéraires ou artistiques. A partir du début du XXème siècle, une multitude de sociétés littéraires qui se caractérisent par leur cosmopolitisme fleurissent au Caire et à Alexandrie, réunissant artistes, écrivains et poètes provenant des quatre coins de l'Europe et du Moyen-Orient[20].

C'est donc dans la tradition de ces salons mais également en référence au Salon des Artistes Français qu'est fondé le Salon annuel du Caire. Cependant, le Salon du Caire ne restreint pas les admissions aux lauréats de l'Ecole des Beaux-Arts mais reste ouvert à tous y compris les amateurs.

18 La liste des acquisitions du ministère de l'Instruction publique d'Egypte conservée dans le Fonds Louis Hautecoeur à l'Institut de France à Paris, complète le registre d'inventaire conservé au Musée de Gezireh.

19 Sur la fonction sociétale du salon parisien au XVIIIème siècle, voir : Lilti 2005.

20 Pour une étude des salons littéraires tenus en Egypte dans les années 1920–1930, voir : Luthi 2000, p. 32–42.

En effet, parmi les participants aux premiers salons, se trouve un certain nombre de membres de la famille royale qui pratiquent l'art par dilettantisme. A titre d'exemple, le Salon de 1923 expose les peintures du prince Mohamed Ali, une série de portraits de la famille royale exécutés par Ahmed Sabet, deuxième Chambellan du roi Fouad Ier, ainsi que les sculptures de la princesse Samiha Hussein. Fille du Sultan Hussein Kamel et de la Sultane Melek, petite fille du khédive Ismaïl, elle est une des premières femmes à exposer au Salon. Aux côtés des têtes couronnées, figurent les peintres Ahmed Sabry, Mahmoud Saïd, Ragheb Ayad et Mohamed Naghi, ainsi qu'Alfred Coulon et Juan Sintès, tous deux professeurs à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire.

Le Salon ouvre la voie à la critique d'art et crée un courant d'opinion au point que l'écrivain et journaliste Morik Brin, dans son ouvrage intitulé *Peintres et sculpteurs de l'Egypte contemporaine*, se base essentiellement sur le Salon de 1935 pour brosser le tableau de la scène artistique égyptienne[21]. Le Salon du Caire se distingue également par son cosmopolitisme comme en témoigne la présence, en 1928, d'une cinquantaine d'Egyptiens, douze Grecs, dix Français, dix Anglais, six Turcs, cinq Autrichiens et une douzaine d'Arméniens, de Russes, d'Allemands, de Tchécoslovaques, de Suisses, d'Hongrois et de Belges[22]. Au fil des années, le Salon se caractérise par sa diversité, exposant un grand nombre d'artistes européens établis en Egypte, tels que le sculpteur d'origine suédoise né à Saint-Pétersbourg Boris Frödman-Cluzel, le peintre français Charles Boeglin, le peintre grec d'Alexandrie Angelopoulo et les Italiens Amelia Casonato et Giuseppe Sebasti. D'une manière générale, les peintres arméniens sont très nombreux à participer au Salon, de sorte que l'apport significatif de cette communauté au développement de la scène artistique égyptienne, mériterait de faire l'objet de plus amples recherches[23].

21 Brin 1935, p. 55.

22 Hostelet 1928, p. 9.

23 Au sujet des peintre arméniens d'Egypte, voir : Azar 1953. Voir également le catalogue *Deuxième exposition des peintres arméniens d'Egypte* (4–18 mai 1958, Musée d'Art moderne du Caire).

Outre son cosmopolitisme, le Salon se caractérise par la présence de femmes qui y exposent en grand nombre chaque année. Or, bien qu'elles soient admises au Salon, les artistes femmes sont exclues du système d'enseignement artistique en Egypte pendant près d'un demi-siècle. Pour ces artistes formées à domicile ou en atelier, le Salon du Caire représente un moyen d'accéder à la sphère publique. C'est notamment grâce à l'engagement d'intellectuelles égyptiennes qu'elles seront admises, bien plus tard, à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire.

2. Le rôle précurseur des « Dames égyptiennes »

> Si les femmes des pays affranchis ne se désintéressent pas de la cause féminine, à plus forte raison nous autres Egyptiennes qui avons encore à lutter pour remporter les mêmes victoires et qui avons, en plus, pour nous encourager, le souvenir d'un passé glorieux qui nous impose de reprendre notre rang parmi les militantes.
>
> Hoda Charaoui

Dès le début du XXème siècle, un groupe d'intellectuelles égyptiennes, que l'on surnomme les Dames égyptiennes (*al-Sayyidat al-misriyya*) s'engagent dans la lutte pour les droits des femmes, militent pour l'indépendance et se mobilisent contre l'occupation britannique. Les femmes dont il est question ici, issues de l'élite turco-circassienne, étaient élevées et mariées dans les foyers de l'élite ottomane afin de préserver une identité ethnique et se distancier de la population autochtone[24]. Au début du XXème siècle, l'égyp-

24 Certaines intellectuelles islamistes, telles que Labiba Ahmed (1870–1951), sont issues de la classe moyenne. Celles-ci se distinguent des féministes de l'élite turco-circassienne dans la mesure où elles conçoivent l'émancipation de la femme à travers un retour au traditions et aux valeurs de l'islam. Baron 2005, p. 19 ; 189–192.

tianisation de l'élite ottomane par mariage coïncide avec l'émancipation de ces femmes du milieu clos que constitue le harem urbain[25]. Bénéficiant d'une excellente instruction promulguée par des tuteurs privés, ces femmes maîtrisent plusieurs langues, dont le français, l'arabe et le turc. Elles sont, par conséquent, très au fait des discours sur la condition féminine qui émergent dès la fin du XIXème siècle. A cet égard, l'intellectuel réformiste Qasim Amin (1865–1908)[26] aborde la question de l'émancipation de la femme dans deux ouvrages intitulés *Tahrir al-mar'a* (*La libération de la femme*) et *Al-mar'a al-jadida* (*La femme nouvelle*) publiés respectivement en 1899 et en 1900[27]. Ces écrits proposent une réflexion sur le rapport entre la condition féminine et l'islam. Amin tente d'y démontrer, d'une part, que la ségrégation de la femme égyptienne ne découle pas d'une prescription de l'islam mais plutôt d'une pratique culturelle et, d'autre part, qu'elle constitue une entrave à l'accomplissement de la modernité.

Ces réflexions marqueront les esprits de certaines intellectuelles, comme Hoda Charaoui, figure emblématique du féminisme égyptien. Fille de Sultan Charaoui Pacha[28], propriétaire terrien originaire de Minia en Haute-Egypte et de Iqbal Hanem, une esclave originaire du Caucase, Charaoui grandit dans l'espace clos du harem, dont elle ne peut sortir qu'accompagnée d'un eunuque. Son mariage arrangé avec son cousin, Ali Charaoui, tandis qu'elle est âgée de treize ans, marque chez elle le début d'une prise de conscience quant à l'injustice de sa condition[29].

25 Baron 2005, p. 22.
26 Voir : Hourani, 1988 ; Sakakini 1965.
27 Amin (1899 ; 1900), Sidhom (éd. ; trad.) 1992.
28 Charaoui Pacha avait participé à la révolte urabiste et allait être nommé, par la suite, président de l'Assemblée des députés, puis, membre du Conseil consultatif.
29 Elle évoque notamment cet événement dans ses *Mémoires* : Badran (éd. ; trad.) 1998, p. 52–61.



Fig. 4.5 : Portrait photographique de Hoda Charaoui, c. 1926, Abes Paris. Source : *L'Egyptienne*, octobre 1926.

Au début des années 1910, les salons organisés par des femmes européennes établies au Caire fournissent à la jeune Charaoui l'opportunité de rares sorties en dehors du harem. Elle se lie d'amitié avec une Française, Eugénie Le Brun, épouse du politicien Hussein Rushdi Pacha qui sera nommé Premier ministre en 1914, et qui tient chez elle un salon hebdomadaire[30]. Stimulée par les discussions qui animent le salon de Le Brun, Charaoui décide de fonder une association pour offir aux femmes égyptiennes un espace d'échanges intellectuels et sociaux. Grâce au concours de la princesse Amina Halim, elle parvient à réunir chez elle un groupe de femmes, parmi lesquelles les intellectuelles Bahithat al-Badiya (1886–1918), Nabawiya Moussa (1886–1951) et l'écrivaine May Ziyadeh (1886–1941). Ensemble, elles fondent, en 1914, l'Union pour l'Education des femmes (*al-Ittihad al-nisa'i al-tahdhibi*) qui compte parmi ses membres Labiba Hashim, fondatrice de la revue féministe *Fatat al-Sharq* (*La jeune femme de l'Orient*), parue pour la première fois en 1906[31].

30 Badran (éd. ; trad.) 1998, p. 19.
31 *Ibid.*, p. 99.

Bien que cette première association représente un pas vers l'émancipation de la femme égyptienne, leurs réunions se tiennent toutefois dans l'espace privé du foyer car il est alors interdit, ou du moins, socialement inacceptable, qu'une réunion associative féminine se tienne dans la sphère publique[32].

Bien que les féministes égyptiennes s'engagent politiquement dans les luttes nationalistes en apportant leur soutien au Parti Wafd, elles demeurent complètement exclues du pouvoir décisionnel de l'Etat. Si la mobilisation politique de ces intellectuelles a toujours été accueillie favorablement, voire même valorisée, en période de crise, en particulier pendant la Révolution de 1919 et l'exil de Saad Zaghloul, ces dernières ont systématiquement été écartées de la sphère politique une fois le calme rétabli[33].

Le 12 janvier 1920, Hoda Charaoui réunit un groupe de femme dans la Cathédrale de Saint Marc afin de fonder le Comité central des Femmes wafdistes (*Lagnat al-wafd al-markaziyya li al-sayyidat*). Agissant comme un pendant féminin du Parti Wafd, ce comité a joué un rôle primordial dans le maintien de la lutte indépendantiste, en particulier dans les moments de troubles[34]. Le 16 mars 1923, Charaoui fonde et préside l'Union féministe égyptienne (*al-Ittihad al-nisa'i al-misri*) qui annonce son programme au Congrès de l'Alliance internationale des femmes à Rome au mois de mai 1923. La délégation égyptienne inclut Hoda Charaoui et Céza Nabaraoui qui, au retour de ce Congrès, se dévoilent publiquement à la sortie du train sur le quai de la Gare centrale du Caire. Cet acte politique sans précédent dans l'histoire du féminisme égyptien marque les esprits.

Or, un mois plus tard, lors de la promulgation de la nouvelle Constitution, les Dames égyptiennes devaient essuyer leur premier échec. Si la Constitution comprenait l'égalité des droits et responsabilités civiles et

32 Badran 1995, p. 55.

33 Baron 2005, p. 186.

34 A titre d'exemple, lorsque Saad Zaghloul est déporté aux Seychelles en 1921, le Comité central des Femmes wafdistes maintient le contact avec ce dernier, de même qu'il assure la liaison avec les autorités britanniques. Du reste, durant cette période, le Comité gère les finances du Parti Wafd, organise des boycotts et vend des parts à la banque Misr, la banque nationale. Badran 1995, p. 88.

politiques pour l'ensemble des Egyptiens, le gouvernement avait restreint l'exercice des droits politiques aux hommes uniquement[35]. Fort est de constater que ce processus se répète dans les actions menées par les Dames égyptiennes dans le domaine artistique, lorsqu'à la suite de la création de la Société des Amis de l'Art, elles fondent son équivalent féminin : le Comité des Dames de la Société des Amis de l'Art.

Ce dernier est présidé par la princesse Samiha Hussein. Parmi les membres du Conseil d'administration, on retrouve la princesse Amina Halim, qui avait été à l'origine de la création de l'Union pour l'Education des femmes, Hoda Charaoui ainsi que sa mère, Iqbal Hanem. En outre, la plupart des membres du Comité sont les épouses ou les filles des membres masculins de la Société des Amis de l'Art. A l'exception des princesses, elles sont désignées dans la presse par le nom de leur père ou de leur époux : « Madame Mahmoud Khalil Bey, […], Mahmoud Saïd Bey, etc. »[36].

Les actions du Comité des Dames de la Société des Amis de l'Art sont relayées par l'organe de l'Union féministe égyptienne, la revue *L'Egyptienne*. Ce mensuel, fondé en février 1925 par Hoda Charaoui et dirigé par Céza Nabaraoui, porte le sous-titre de *Politique-Féminisme-Sociologie-Art* et paraitra jusqu'en avril 1940. Retranscrivant régulièrement les discours prononcés par Charaoui lors de congrès internationaux, elle publie également des articles sur les droits de la femme, en particulier sur leur accès au système d'éducation publique, l'âge marital minimum, le divorce et la polygamie. Du reste, *L'Egyptienne* fait la part belle au domaine de la culture. C'est ainsi d'abord grâce à leurs plumes que les féministes égyptiennes parviennent à créer un courant d'opinion et accèdent à la sphère publique.

35 Badran 2005, p. 88.
36 Izzet 1925, p. 47.

Fig. 4.6: Page de couverture de *L'Egyptienne*, 1er octobre 1925.



Les Dames égyptiennes sont également très actives dans le domaine caritatif, leur statut privilégié leur permettant de fonder des œuvres de bienfaisance. Offrant des services sociaux et des soins aux populations vulnérables, elles financent la création de dispensaires et d'orphelinats. L'investissement du domaine caritatif représente, d'une part, un moyen de compenser leur absence de la sphère publique et, d'autre part, d'investir un domaine jusque-là réservé aux sociétés philanthropiques coloniales. En effet, depuis la fin du XIXème siècle, le domaine caritatif est dominé par les épouses des membres du corps diplomatique britannique qui établissent des sociétés de bienfaisance comme la Lady Cromer Society[37].

C'est dans la perspective de fonder une œuvre de charité que Hoda Charaoui crée, en 1924, une école dont le but est d'offrir une formation artisanale à une population défavorisée. Après avoir acheté un terrain à Rod al-Farag, un quartier pauvre situé au nord de la ville du Caire, elle y établit une école gratuite et ouverte à tous, en particulier aux jeunes filles non scolarisées. Celle-ci offre aux habitants de Rod al-Farag une formation pratique dans le domaine de la céramique. Le choix de cette pratique artisanale en particulier, s'appuie sur l'idée qu'elle découle d'un savoir-faire millénaire, un argument que *L'Egyptienne* ne manque pas de rappeler à son lectorat[38].

Charaoui conçoit la céramique comme un art « authentique » et son école comme le moyen de le faire renaître. C'est ainsi que dès sa création, *L'Egyptienne* annonce « une renaissance de la céramique arabe en Egypte »[39]. Néanmoins, soulignons que Charaoui finance le séjour en France de ces « purs égyptiens qui détiennent les secrets traditionnels », afin de les former dans les meilleurs ateliers de la Manufacture de Sèvres. Ces derniers devront, à leur retour, enseigner les techniques d'émaillage et de cuisson apprises en France aux artisans égyptiens. Par ailleurs, pour superviser les ateliers de Rod al-Farag, elle fait appel au décorateur français Alfred Coulon, qui

37 Badran 2005, p. 50.
38 Marcerou 1926, p. 49.
39 *Ibid.*, p. 50.

dirige, au même moment, la section de Décoration de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire[40].

Les exigences de l'Ecole de Rod al-Farag sont, par conséquent, très élevées et il s'agit d'y produire, grâce aux techniques les plus avancées, des œuvres décoratives de haute qualité, comme le montre une collection comprenant un grand vase émaillé ainsi que des plats et d'autres vases décorés d'entrelacs, d'éléments géométriques floraux et de calligraphie arabe sur fonds vert et ocre, publiée dans *L'Egyptienne.* Si la critique affirme que ces objets sont exécutés par « de simples enfants d'Egypte »[41], l'élaboration des ornements et le soin dans l'exécution de ces pièces témoigne de la maîtrise technique acquise par des artisans hautement qualifiés.

Fig. 4.7 : Les céramiques de l'Ecole de Rod al-Farag, c. 1926.
Source : *L'Egyptienne*, octobre 1926.



40 L'Ecole de Rod al-Farag offre à Alfred Coulon l'opportunité de mettre en place un enseignement pratique qui manque au cursus exclusivement théorique de la section de Décoration de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire.

41 Marques 1928, p. 15.

L'ambition de Hoda Charaoui qui sous-tend le projet de l'Ecole est également d'élever le statut de ces objets artisanaux à celui d'œuvre d'art. A cet effet, elle commence par inciter les élites à faire l'acquisition de céramiques qui sont vendues à des prix relativement élevés et exposées dans les luxueuses vitrines des grands magasins parisiens du Bon Marché au Caire. L'argument de vente fait appel, à la fois, à leur bienfaisance et, à la fois, à leurs sentiments patriotiques. Dans un deuxième temps, elle tente de faire admettre les céramiques au Salon du Caire réservé jusqu'alors à la peinture et à la sculpture et elles seront acceptées, pour la première fois, au Salon de 1924. Dès lors, elles y figurent chaque année et deviennent des objets convoités au point qu'il n'est plus une demeure de la haute société qui ne possède une pièce des ateliers de Rod al-Farag. L'acquisition d'un grand vase par la reine Nazli destiné à orner un des palais royaux en 1929 marque le couronnement du succès du projet auprès des élites. En outre, cet engouement coïncide avec le regain d'intérêt pour les arts décoratifs qui se manifeste après la première Exposition agricole et industrielle tenue au Caire en 1926, suivie de l'annonce par le ministère de l'Instruction publique, au mois de janvier 1928, de la création de l'Ecole des Arts décoratifs du Caire.

Cette initiative de Hoda Charaoui est sans précédent en Egypte dans la mesure où elle contribue à élever le statut des arts dits « mineurs » à celui d'arts « majeurs », et représente une des premières démarches de valorisation de l'artisanat et du statut de l'artisan. Charaoui peut ainsi être considérée comme l'initiatrice de l'idée d'une *nahda* artisanale qui sera poursuivie, dans les années 1940, par des artistes-pédagogues, tels que Habib Gorgui et Hamed Saïd.

Au delà des œuvres de bienfaisances et de la valorisation des pratiques artisanales, les Dames égyptiennes sont également d'importants mécènes. En fréquentant régulièrement le Salon du Caire, elles font l'acquisition d'œuvres et encouragent particulièrement les jeunes artistes égyptiens. Mahmoud Moukhtar est parmi les premiers à bénéficier du soutien financier de Hoda Charaoui et il rendra d'ailleurs hommage aux actions politiques des féministes dans son monument du *Réveil de l'Egypte,* à travers le geste de la fellaha relevant son voile faisant directement écho à leur dévoilement public sur le quai de la Gare centrale du Caire.

On peut aisément comprendre l'attrait des Dames égyptiennes pour l'œuvre de Moukhtar qui accorde une place centrale à l'idéal féminin, en particulier à la figure de la paysanne. La fellaha imaginée par le sculpteur, aux allures de reine ou de déesse antique, s'occupe au labeur de la vie quotidienne avec grâce et élégance. Celle-ci correspond à l'image idéalisée que se font les femmes des élites de la paysanne dont elles envient la condition. Elles voient, en effet, dans la fellaha une femme émancipée et indépendante qui travaille et gère la gestion des finances du foyer bénéficiant ainsi de droits dont elles sont elles-mêmes privées[42].

Fig. 4.8 : Mahmoud Moukhtar, *Puiseuse d'eau*, pierre de grès, 14 × 36 × 38 cm, 1929. Musée Mahmoud Moukhtar, Le Caire.



42 Badran 2005 p. 92.

A la suite du décès prématuré de Mahmoud Moukhtar[43], le 28 mars 1934, tandis qu'il est âgé de quarante-trois ans et au sommet de sa gloire, Hoda Charaoui décide de fonder, à sa mémoire, la Société des Amis de Moukhtar. Elle établit cette société avec l'ingénieur français Paul-Alfred Fils (?–1940), mécène et collectionneur d'art établi au Caire, proche de Moukhtar, qui avait sculpté son buste[44]. Le siège de la Société est établi au numéro 6 de la rue Antikhana, rue dans laquelle Moukhtar avait installé son atelier. Entièrement financée par des dons privés, la Société organise le Prix Moukhtar, un concours annuel pour les jeunes sculpteurs égyptiens[45]. Jusque dans les années 1940, le thème du Prix Moukhtar proposé par le jury, oriente spécifiquement les participants vers des thèmes patriotiques en lien avec la ruralité ou la vie populaire: *Le fellah* (1936), *L'Egyptienne* (1937), *Goha et son âne* (1938), *La prière* (1939), *Métiers et marchands ambulants d'Egypte* (1940). Les participants sont d'ailleurs nombreux à se présenter au concours chaque année, sans doute en raison de la somme non négligeable que représente le premier prix de 50 Livres égyptiennes[46].

Cependant, les actions des Dames égyptiennes pour rendre hommage à Moukhtar ne s'arrêtent pas là puisqu'elles sont les premières à lancer un appel pour le rapatriement de ses œuvres demeurées à Paris[47]. Celles-ci avaient été cachées dans une cave durant la Première Guerre mondiale par un ami de Moukhtar, un sculpteur du nom de Moret. Conformément à la volonté du sculpteur défunt, son ami Georges Grappe avait fait sculpter les marbres des pièces inachevées à Moret, tandis qu'il avait fait appel à Rodier et Susse pour la fonte[48]. Suite aux demandes répétées des

43 Le petit-neveu de Mahmoud Moukhtar, Eimad Abou Ghazi, suggère qu'il est décédé des suites d'une pneumonie.

44 Le buste de Paul-Alfred Fils réalisé par Mahmoud Moukhtar est conservé au Musée Mahmoud Moukhtar au Caire.

45 Le premier Prix Moukhtar se tient le 23 mars 1935 dans la grande salle de l'Hôtel Continental, un espace qui accueille régulièrement des expositions à partir des années 1930. Le sujet soumis aux participants est le *Buste de Moukhtar* et parmi les lauréats se trouve le sculpteur Antoine Haggar, ami de jeunesse de du sculpteur à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Nabaraoui 1940, p. 3.

46 *L'Egyptienne*, Janvier 1938.

47 Nabaraoui 1934, p. 2–7.

48 Rémond 1940, p. 6–7.

Dames égyptiennes, Grappe saisit l'occasion d'une exposition de sculpture internationale organisée conjointement avec la Société des Amis de l'Art pour ramener en Egypte une partie des sculptures de Moukhtar en 1939, en même temps qu'il fait venir des œuvres de Rodin, Maillol, Despiau, Bourdelle et Degas[49].

En plus de la restitution des œuvres, les intellectuelles égyptiennes revendiquent la création d'une institution muséale qui serait dédiée, pour la première fois, à un artiste égyptien. Dans son discours inaugural prononcé à l'occasion de la remise du premier Prix Moukhtar, Hoda Charaoui insiste sur la nécessité de conserver les œuvres du sculpteur « comme patrimoine national dans un musée digne de lui » et « de perpétuer sa mémoire par une publication qui ferait connaître au public ses œuvres et sa vie »[50].


Fig. 4.9 : L'exposition de Mahmoud Moukhtar chez Bernheim Jeune à Paris, mars 1930. Archives Eimad Abou Ghazi.



49 Voir le catalogue d'exposition : *Chefs d'œuvre de la sculpture française contemporaine, organisée par la Société des Amis de l'Art avec la collaboration du Gouvernement français* (Le Caire, 4–22 février 1939).

50 Nabaraoui 1935, p. 6.

Bien que la majorité des œuvres de Moukhtar soit finalement rapatriée en 1940, il n'existe pas de musée à proprement parler pour les accueillir. Une solution provisoire est trouvée en 1952 par le peintre Ragheb Ayad, alors directeur du Musée d'Art moderne égyptien, et son ami, le critique d'art Kamal al-Malakh (1918–1978), lorsqu'ils décident d'aménager un bâtiment situé dans les jardins du Musée, pour y installer les œuvres de Moukhtar. Ce n'est que dix ans plus tard que le Musée Mahmoud Moukhtar, construit par l'architecte Ramsès Wissa Wassef[51] sera inauguré sous les auspices de Gamal Abdel Nasser le 24 juillet 1962, soit près d'une trentaine d'années après le premier appel lancé dans *L'Egyptienne* par Hoda Charaoui.

J'ai mentionné jusqu'ici la contribution significative des Dames égyptiennes à la valorisation des arts mineurs, ainsi que leur rôle de premier plan en tant que mécènes et initiatrices du rapatriement et de la conservation des œuvres de Moukhtar, et il convient, à présent, de souligner leur contribution au domaine éducatif, en particulier au niveau de l'admission des femmes dans les écoles publiques. En effet, dans les années 1920, les écoles primaires et secondaires, ainsi que les études supérieures, sont réservées exclusivement aux hommes. Dans le cadre de l'enseignement secondaire, les démarches entreprises par Nabawiya Moussa et Céza Nabaraoui aboutissent, en 1925, à l'ouverture de la première école publique secondaire pour jeunes filles établie dans le quartier de Choubra, soit une quarantaine d'années après l'ouverture de la première école gouvernementale pour garçons[52].

En ce qui concerne les études supérieures, les féministes revendiquent l'admission des femmes, toutes classes sociales confondues, à l'Université égyptienne. Suite à leurs demandes auprès du ministère de l'Instruction publique, une section réservée aux femmes est créée mais demeure toutefois informelle car elles ne peuvent encore s'immatriculer officiellement. A partir de 1925, au moment où elle devient l'Université Fouad Ier, certains

51 Ramsès Wissa Wassef avait eu l'occasion, dans son enfance, de fréquenter le sculpteur puisque son père, Wissa Wassef Bey, actif au sein du Parti Wafd, avait été un grand admirateur de Moukhtar et un membre du Comité pour l'érection de son monument du *Réveil de l'Egypte* sur une place publique du Caire.

52 Badran 1995, p. 144.

intellectuels tels qu'Ahmed Loutfi al-Sayed (1872–1963) et Taha Hussein (1889–1973), nommés respectivement recteur et doyen de l'Institution, soutiennent les candidatures féminines. Il s'agit toutefois d'une lutte de longue haleine, puisqu'elles doivent conquérir les portes de l'Université discipline par discipline. Ainsi, en 1930, les femmes ne représentent que 3 % des étudiants inscrits aux études supérieures[53].

L'Ecole des Beaux-Arts du Caire n'admet pas non plus les femmes durant les trente premières années de son existence[54]. Céza Nabaraoui s'adresse, dès 1938, au ministre de l'Instruction publique, Mohamed Hussein Heikal, lui demandant de justifier l'exclusion des femmes de l'Ecole des Beaux-Arts. Heikal prétexte la question de l'étude du nu, une pratique qu'il juge inappropriée pour les jeunes filles, d'autant plus si elle devait être enseignée dans des classes mixtes[55].

En réponse à cet argument, les intellectuelles mettent en avant l'exemple de la Turquie. D'une manière générale, elles voient dans l'émancipation des femmes turques, à la suite des réformes de modernisation et de laïcisation mises en place par Moustafa Kemal Atatürk dès 1923, un modèle à suivre. Plus proche d'elles géographiquement et culturellement que leurs consœurs occidentales, les Turques incarnent l'image de femmes orientales affranchies qui « par leur éducation et leur instruction […] ne différeront bientôt plus des Européennes, même des Anglaises »[56]. En conséquence, pour faire valoir l'admission des femmes à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, les Dames égyptiennes s'appuient sur l'exemple de l'Académie des Beaux-Arts d'Istanbul qui est ouverte sans distinction aux filles et aux garçons[57].

Ces revendications aboutissent à une première victoire lorsqu'est créé, sous les auspices de Farouk Ier en 1939, l'Institut supérieur des Beaux-Arts pour jeunes filles à Gizeh. Le modèle de mixité de l'Académie des Beaux-Arts

53 Badran 1995, p. 151.

54 Il en va de même du Conservatoire de musique orientale qui n'est ouvert qu'aux hommes lors de son inauguration en 1925. La seule institution où les femmes peuvent être formées à l'art est la section de peinture de l'Institut pédagogique pour jeunes filles fondée sous le roi Fouad Ier.

55 Nabaraoui 1938, p. 9.

56 Halidé 1929, p. 19.

57 Nabaraoui 1938, p. 3.

d'Istanbul n'est toutefois pas suivi puisqu'il est décidé de séparer les filles des garçons dans deux institutions. Ce n'est qu'après la prise de pouvoir par Gamal Abdel Nasser que l'Ecole des Beaux-Arts du Caire deviendra mixte et formera une première génération de diplômées, telles que Gazbiya Sirry, Tahiya Halim et Zeinab al-Seguini, qui marqueront la scène artistique des années 1950[58].

Avant cette date, les femmes qui pratiquent l'art en Egypte ne bénéficient pas d'une formation institutionnelle. Exclues de l'enseignement public, elles se voient obligées de se tourner vers les ateliers privés ou les cours à domicile. C'est pourquoi la plupart des femmes artistes de cette génération sont issues d'une classe sociale privilégiée, dans laquelle l'apprentissage de la peinture ou de la sculpture est favorisé. En effet, tandis que l'accès à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire et aux bourses scolaires gouvernementales offre l'espoir d'une ascension sociale à de jeunes garçons provenant de milieux modestes, comme le montrent les exemples de Mohamed Hassan ou Ragheb Ayad, l'accès des femmes à la pratique artistique est réservé à une élite.

Cependant, bien qu'elles ne soient pas admises à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, certaines femmes, formées pour devenir enseignantes, bénéficient de bourses scolaires pour l'Europe. C'est le cas, par exemple, de l'artiste Kawkab Youssef (1909–2009) qui, après avoir obtenu son diplôme d'enseignante, participe à la première mission artistique comprenant des femmes envoyées en Grande-Bretagne en 1929. Après avoir étudié à la Horsney School of Art de Londres[59], elle est nommée enseignante de dessin dans les écoles secondaires, puis, professeur à l'Institut supérieur pour femmes enseignantes à Choubra en 1937 et enfin, en 1941, professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts pour jeunes filles[60] où elle aura notamment pour collègue l'artiste Marguerite Nakhla (1908–1977)[61].

58 L'artiste Zeinab al-Seguini (née 1931) raconte que lorsqu'elle est entrée à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire qui venait d'être ouverte aux filles en 1952, même si les cours étaient mixtes, il n'y avait que très peu de filles, à peu près deux par section, dont Tahiya Halim et Gazbiya Sirry. La peinture de nu d'après modèle y était pratiquée et al-Seguini déplore son interdiction aujourd'hui. Entretien avec Zeinab al-Seguini, 08.01.11.

59 Dossier de bourse de Kawkab Youssef, AnE, Fonds des Bourses, 4031-022909.

60 Abdou 1952, p. 56.

61 Pour une monographie de Marguerite Nakhla, voir : Marcos, Moussa, Ramzy 2009.

L'exclusion des femmes de l'Ecole des Beaux-Arts ne les empêche pas non plus d'être formées dans des ateliers privés ni d'exposer régulièrement dans des galeries et au Salon du Caire. Du reste, certains espaces d'exposition, comme le Women's Club du Caire, sont réservés aux expositions féminines. La contribution des femmes à la scène artistique est d'ailleurs assez significative pour qu'en 1953, Aimé Azar leur consacre un ouvrage publié sous le titre de *Femmes peintres d'Egypte*[62].

L'exemple du parcours de l'artiste Amy Nimr (1902–1962) est représentatif de cette génération de pionnières. Bien que peu connue aujourd'hui, Nimr jouit en son temps d'une grande notoriété. Fille de Faris Nimr, fondateur du journal *al-Muqattam* et de Ellen Nimr elle-même fille d'un consul britannique, elle grandit au Caire dans un environnement anglophone avant de prendre des cours à la Slade School of Fine Art à Londres. Elle séjourne ensuite à Paris, où elle fréquente André Lhote qui la guide dans sa démarche picturale, ainsi que Salvador Dalí, Yves Tanguy et Louis Marcoussis. Lorsqu'elle rentre en Egypte, Nimr établit son atelier dans le quartier de Zamalek et, n'ayant pas accès aux institutions, elle est contrainte de peindre seule pendant plusieurs années. Le poète et journaliste Jean Moscatelli (1905–1965)[63] décrit tout le luxe de son atelier, orné d'un majestueux un piano à queue et d'une riche bibliothèque contenant les ouvrages de Shakespeare, Dante et Baudelaire, un espace de travail qui reflète bien l'appartenance sociale de l'artiste[64]. Nimr confie à Moscatelli sa grande admiration pour Michel-Ange, Piero della Franscesca, Donatello, Dürer et Grünewald ainsi que son intérêt pour l'art de l'Egypte ancienne, en particulier l'art memphitique.

62 Azar 1953.

63 Jean Moscatelli, Italien né au Caire, fait ses premières études chez les sœurs allemandes de Saint Charles Borromée, puis, chez les Frères. Il se lance ensuite dans le journalisme et devient un des principaux rédacteurs de *La Semaine Egyptienne*. Luthi 2000, p. 254.

64 Moscatelli 1937, p. 4–5.

Fig. 4.10 : Amy Nimr, *Femme nubienne*, encre sur papier, 1931. Musée d'art moderne égyptien, Le Caire.



Parmi ses œuvres de jeunesse, elle peint vers 1924 une série de *Groupes de juifs*, qui se se caractérisent par un style naïf et folkloriste, un sujet assez rare dans la peinture moderne égyptienne pour que l'on le relève. Dessinatrice de talent, Nimr réalise plusieurs portraits naturalistes de femmes nubiennes, soudanaises ainsi que d'Afrique subsaharienne, de même qu'elle peint plusieurs nus masculins d'hommes africains, notamment pendant sa formation à la Slade School of Fine Art. Exposant régulièrement au Salon du Caire, elle fait l'admiration de ses contemporains, en particulier, du peintre Mahmoud Saïd[65]. A la fin des années 1930, suite à la perte soudaine de son fils lors d'un accident tragique, elle arrête de peindre pendant quelques années avant de rejoindre, au début des années 1940, le mouvement surréaliste égyptien.

Parmi les contemporaines de Nimr, Margo Veillon (1907–2003) est sans doute aujourd'hui une des femmes peintres d'Egypte les plus célèbres notamment grâce à la parution de plusieurs monographies publiées par

65 Rassim 1937, p. 5.

l'Université Américaine du Caire qui conserve également une partie de ses archives[66]. Née au Caire d'un père suisse et d'une mère autrichienne, après avoir étudié au Hochalpines Institut à Ftan dans le canton des Grisons en Suisse, Veillon retourne au Caire en 1923 et s'installe avec sa famille dans le quartier de Maadi, où elle résidera toute sa vie. En 1926, elle se rend pour la première fois à Paris et expose à son retour, en 1928, au Salon du Caire. Veillon passera sa vie entre l'Egypte et la Suisse. Passionnée de voyage, elle se rend aux quatre coins de l'Egypte, au Fayoum, à Louxor, à Assouan, à Ain Soukhna, déplacements durant lesquels elle réalise de nombreuses esquisses rehaussées d'aquarelle. Les sujets de Veillon se rapportent essentiellement à la vie rurale : les paysans aux champs, la cueillette de dattes, la récolte de cannes à sucre, le marché du village, les fêtes populaires, sont autant de scènes qu'elle croque sur le vif. Dans une démarche quasi-ethnographique, Veillon annote souvent ses dessins de légendes explicatives détaillant les différentes étapes de l'activité représentée. Elle aura notamment une grande influence sur l'artiste Inji Efflatoun (1924–1989), activiste féministe, communiste et membre du Comité pour la Jeunesse de l'Union féministe égyptienne créé par Céza Nabaraoui[67].

Ainsi, bien qu'elles ne bénéficient pas d'une formation institutionnelle en Egypte, les pionnières contribuent activement à l'essor de la scène artistique. Du reste, elles formeront, à leur tour, la deuxième génération de femmes artistes qui doivent leur admission à l'Ecole des Beaux-Arts essentiellement à l'activisme des Dames égyptiennes.

Le rôle qu'elles jouent dans le domaine artistique peut être considéré comme précurseur à plusieurs niveaux. D'abord, elles défient les notions d'arts « mineur » et « majeur » à travers l'admission d'objets artisanaux au Salon du Caire. Ensuite, elles sont les premières à exprimer la nécessité de préserver et de valoriser un patrimoine artistique contemporain en proposant l'idée d'établir une institution muséales dédiée à un artiste égyptien. Enfin, grâce à leurs revendications pour l'accès des femmes à l'éducation artistique, les Dames égyptiennes sont à l'origine de la création de l'Institut des Beaux-Arts pour jeunes filles.

66 Ronfard (ed.) 2003 ; 2007.

67 Au sujet d'Inji Efflatoun, voir : Laduke 1992 ; Monciaud 2015 ; Lenssen 2016 ; Wilson-Goldie 2016, ainsi que la publication de ses mémoires : Khayal 2014.

3. La Chimère cosmopolite

Nous sommes de cette génération qui fut témoin de la naissance de Vénus ! A l'instar des tritons, Bréval a soufflé de toutes ses forces dans les conques marines pour annoncer l'heureux événement.

Mohamed Naghi

A travers son Salon, la Société des Amis de l'Art se définit progressivement comme *l'establishment* de la scène artistique cairote dominée par la personnalité du collectionneur Mohamed Mahmoud Khalil. De nouveaux groupements artistique se forment en réaction à la Société dans des cadres informels et organisent des expositions qui se caractérisent par l'absence de jury. Ces groupes reflètent le cosmopolitisme qui caractérise alors le Caire et Alexandrie par la présence d'importantes populations levantines, arméniennes, grecques, italiennes et françaises.

La Chimère est un groupement artistique emblématique de cette période qui marquera la vie intellectuelle et culturelle cairote pendant une quinzaine d'années. Fondé le 25 octobre 1924 par le peintre français Roger Bréval (?-?) et Mahmoud Moukhtar[68], il devient le pôle d'attraction d'un groupe d'artistes, d'écrivains, de poètes et de journalistes, qui se font critiques d'art et publient régulièrement en arabe et en français dans la presse locale. Plusieurs d'entre eux enseignent à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, tels que Roger Bréval ou Juan Sintès, qui témoignent de l'engagement de ces professeurs dans la vie culturelle cairote.

68 Le Comité de La Chimère est formé de la manière suivante : Mahmoud Moukhar, président, Albert Mizrahi, vice-président, Roger Bréval, trésorier, Charles Boeglin, secrétaire, Mahmoud Saïd et Jacques Hardy, conseillers. Lettre du Comité du groupe de La Chimère adressée à Mahmoud Moukhtar, Le Caire, 17 octobre 1927, Archives Eimad Abou Ghazi.

L’emblème du groupe, dessiné par Roger Bréval, représente une sphinge ailée de style Art Déco campée sur un piédestal dorique qui évoque le fantasme, le rêve et l’érotisme incarnés par ce monstre fabuleux chers aux symbolistes, tels que Gustave Moreau (1826–1998), une référence qui n’est sans doute pas un hasard puisque Bréval a travaillé aux côtés du peintre Nabi Maurice Denis (1870–1943) à Paris. A la différence de l’officielle Société des Amis de l’Art, l’objectif de La Chimère n’est pas d’organiser de grandes expositions internationales d’art français, ni de sensibiliser les Egyptiens aux « Ecoles » de la peinture européenne, mais plutôt de promouvoir une scène locale animée par des artistes établis en Egypte, comme s’en défendent les membres du groupe :

> Il est particulièrement intéressant de faire ressortir que l’idée du Groupe de La Chimère est la renaissance de l’art en Egypte, une renaissance indépendante, inspirée de la peinture et de la sculpture, mais basée sur l’inspiration de sujets égyptiens. Le groupe est composé d’Egyptiens et d’étrangers, mais son but est de reproduire des sujets, ayant trait au pays et d’en faire mieux connaître les auteurs.[69]



Fig. 4.11 : Emblème du groupe de La Chimère, en-tête de papier à lettres (détail), 1927. Archives Eimad Abou Ghazi.

69 Caneri, De Laumois et *al.* 1938, p. 24.

Le siège du groupe est établi dans l'atelier de Roger Bréval situé au centre-ville du Caire, au numéro 14 de la rue Antikhana, fréquentée par de nombreux poètes, écrivains et artistes, comme Mahmoud Moukhtar, les peintres Hidayet et André Qattawi[70]. Le poète Ahmed Rassim (1895–1958) se rappelle avec nostalgie le microcosme du quartier évoquant son atmosphère bohème et le « monde de charmes » de l'atelier de Bréval, « où les cadres étaient des fenêtres ouvertes »[71], de même que l'ambiance de celui du peintre André Qattawi[72], « un mystérieux atelier du Caire, au fond d'un jardin mi-abandonné au coin de la rue Antikhana et de la rue Champollion »[73].

C'est donc dans l'atelier de Roger Bréval, peintre-décorateur, que se tiennent quotidiennement les réunions du groupe de La Chimère. Ce dernier grandit à Beauvais, où il est fasciné dès son plus jeune âge par les décors et les immenses vitraux de la cathédrale. Issu lui-même d'une famille d'artisans, il décide, à l'âge de dix-sept ans, de suivre les pas de son grand-père, peintre-verrier. Le métier ne suffisant pas à le faire vivre, il entre à la Manufacture nationale de Tapisseries de Beauvais, où il reçoit une première formation dans le domaine des Arts décoratifs. Poursuivant ses études à Paris à l'Ecole des Beaux-Arts et à l'Ecole des Arts décoratifs, il travaille également entre 1912 et 1913 à la décoration de la coupole du Théâtre des Champs-Elysées sous la direction de Maurice Denis. C'est sans doute au contact de celui-ci que Bréval développe son répertoire symboliste et probablement son attrait pour l'Orient, bien que les motivations qui poussent le peintre à partir pour l'Egypte demeurent incertaines. Toujours est-il qu'après plusieurs séjours successifs, il décide de s'y installer définitivement en 1920 avant d'être nommé professeur de peinture à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, poste qu'il occupera jusqu'à son départ définitif en 1937.

Bréval illustre des scènes de la vie quotidienne, des quartiers populaires du Caire et des paysages du bord du Nil. L'influence de Gustave Moreau se manifeste surtout dans ses œuvres décoratives comme, par exemple, sa

70 Aujourd'hui encore, ce quartier est investi par les artistes, notamment grâce à la présence de la galerie Townhouse (rue Hussein).

71 Cité dans : Caneri, De Laumois et *al.* 1938, p. 12.

72 Fonctionnaire de la Légation égyptienne, membre d'une éminente famille juive, le peintre André Qattawi est connu en particulier pour ses nus féminins.

73 Rassim 1927, p. 8.

Légende de Psyché ou *Salomé* (c. 1920). En 1930, il publie vingt sanguines érotiques pour illustrer *Les Chansons de Bilitis* inspiré par la traduction fictive des légendes de la poétesse de Lesbos imaginée par Pierre Louÿs[74]. L'une d'entre elles, intitulée *Les Courtisanes égyptiennes*, rappelle, par sa composition *Les marchands de Melon* peint par Emile Bernard lors de son séjour au Caire en 1895 et suggère que Bréval connaissait bien son œuvre. En 1937, Bréval collabore avec Edmond Pauty, architecte-expert du Comité des Monuments arabes et Etienne Meriel, à un ouvrage intitulé *Les Eglises Coptes du Caire*, pour lequel il réalise des aquarelles représentant des vues intérieures et extérieures des églises d'Abou Safein, al-Adra, Abou Sargah et Amba Shenouda[75]. En dehors de l'illustration d'ouvrages, Bréval est également affichiste et on lui doit quelques affiches publicitaires pour la promotion du tourisme en Egypte[76].

Fig. 4.12 : Roger Bréval, *Courtisanes égyptiennes*, sanguine, 1929, tiré de *Vingt dessins de Roger Bréval pour illustrer la chanson de Bilitis*, Le Caire, Les Argonautes, 1930. © Nadia Radwan.



74 *Les Chansons de Bilitis*, traduction fictive de l'œuvre d'une poétesse de l'île de Lesbos imaginée par Pierre Loüys (1870–1925), sont publiées en 1894. Dès lors, ces poèmes saphiques et érotiques inspirent de nombreux peintres, et en 1897, Claude Debussy fait une adaptation musicale de trois des *Chansons*.

75 Bréval, Pauty, Meriel 1937.

76 Les affiches publicitaires de Roger Bréval ont été repérées sur le marché de l'art notamment chez Christie's.

Fig. 4.13 : Roger Bréval, *La récolte du blé*, huile sur toile, 1926.
Musée agricole du Caire.



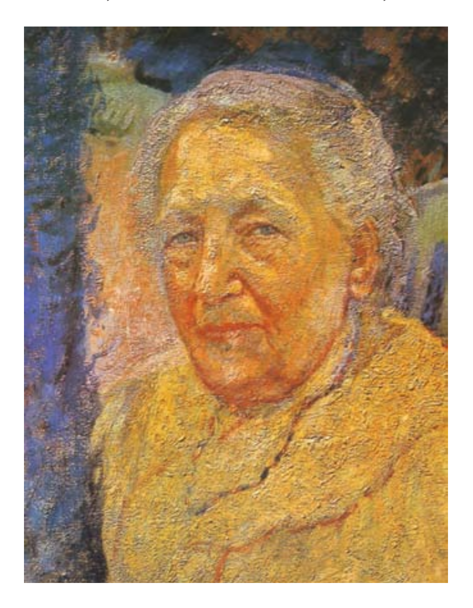
La première exposition de La Chimère, à laquelle participent les peintres Roger Bréval, Mohamed Naghi, Mahmoud Saïd et Charles Boeglin, se tient du 21 au 29 décembre 1924 dans l'atelier de Bréval. Le carton d'invitation précise également qu'une journée sera réservée spécialement aux Dames égyptiennes et si l'on en croit le compte rendu dans la presse, barons, baronnes, vicomtes, vicomtesses, pachas et beys s'y succèdent à tel point que la liste des invités pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un bal mondain[77].

Parmi les exposants, le peintre Mahmoud Saïd est certainement celui qui jouit du plus grand succès. Déjà reconnu et admiré par ses contemporains, la presse ne tarit pas d'éloges à son égard. Saïd expose, à cette occasion, plusieurs vues de villages égyptiens comme *Mansourah : le village arabe* et *Talkha : maisons arabes*, ainsi que des paysages européens comme *Le lac d'Amour à Bruges* et une série de vues du Mont Dore rapportées d'un séjour

77 Gaudet 1924, p. 9.

en Auvergne. Mohamed Naghi, quant à lui, présente plusieurs peintures exécutées lors d'un séjour en Haute-Egypte, notamment dans le village de Gourna, situé sur la rive Ouest de Louxor, dont *Une tête de Cheikh* et une *Vue des Colosses de Memnon*. Il expose également quelques œuvres peintes en France dont son *Paysage de Giverny*, du temps de son séjour auprès de Monet ainsi qu'un *Portrait de Juliette Adam*[78].

Fig. 4.14 : Mohamed Naghi, *Portrait de Juliette Adam*, huile sur toile, 1922–23.
Source : Naghi et *al.*, *Mohamed Naghi (1888–1956) : un impressionniste égyptien*,
Le Caire, Les Cahiers de Chabramant, 1988.



Naghi vient récemment de faire la rencontre de Juliette Adam (1836–1936), femme d'influence, républicaine engagée, et fondatrice de la *Nouvelle Revue* qui incarne aussi une figure majeure du nationalisme égyptien. Fervente partisane de la lutte contre l'occupation britannique elle marque les esprits à travers son ouvrage, *L'Angleterre en Egypte*, publié en 1922[79]. Les liens qui

78 Cette œuvre est conservée au Musée Mohamed Naghi à Gizeh.
79 Adam 1922.

unissent Adam à l'Egypte trouvent leurs origines dans l'amitié qu'elle porte au leader nationaliste Moustafa Kamel. Nombreuses sont alors les personnalités égyptiennes qui lui rendent visite dans son domaine de l'Abbaye de Gif-sur-Yvette, un petit hameau situé aux abords de la vallée de la Chevreuse dans l'Essone. Mohamed Naghi lui rend visite en 1923, accompagné de sa sœur cadette, l'artiste Effat Naghi (1905–1994)[80]. C'est par des tons doux et lumineux qu'il peint le portait de la « Grande Dame » accordant un soin particulier aux traits de son visage, dont la maturité est rendue délicatement, tandis que son regard pénétrant reflète à la fois l'ardeur, la constance et la force tranquille de sa personnalité.

En outre, le peintre Charles Boeglin participe à cette exposition et y présente plus d'une quarantaine de paysages. Elu secrétaire de la Société des Amis de l'Art au moment de sa fondation par le prince Youssef Kamal en 1923, il est nommé, l'année suivante, secrétaire du groupe de La Chimère. Boeglin est un artiste autodidacte qui commence à peindre sans maître alors qu'il se trouve en déplacement militaire durant la Première Guerre mondiale. A la suite d'une blessure de guerre, il demeure longtemps en convalescence dans un village de montagne isolé en France, ce qui lui permet de s'adonner à la peinture[81]. C'est sans doute à ce moment-là qu'il développe un intérêt pour la nature sauvage et aride, les arbres décharnés et les ciels de tempête. Arrivé en Egypte au début des années 1920 en tant qu'attaché commercial à la Légation française, il se lie d'amitié avec Roger Bréval qui le guide dans sa démarche picturale et l'introduit à son cercle d'amis. Ensemble, ils se promènent régulièrement le dimanche matin pour peindre des vues du désert, du Vieux Caire, de Choubra ou encore de la colline du Muqattam qui surplombe la ville du Caire.

80 Effat Naghi n'a que dix-sept ans au moment de sa visite à Juliette Adam à laquelle elle dédiera un ouvrage intitulé *La vallée de Chevreuse vue par une Egyptienne* illustré des dessins qu'elle a réalisés à l'Abbaye de Gif-sur-Yvette. Naghi 1924.

81 Gaudet, 1924, p. XVI.



Fig. 4.15 : Charles Boeglin, *Autoportrait*, c. années 1920. Source : *L'Egypte Nouvelle*, 20 décembre 1924. Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo.

Le succès remporté par ce premier évènement encourage les membres de La Chimère à aller plus avant en organisant régulièrement des expositions. Tandis que Moukhtar s'exclame fièrement que désormais « La Chimère n'est plus une Chimère »[82], dès le mois de décembre 1926, les expositions du groupe prennent le nom de « Salon », un changement qui a peut-être été motivé par la volonté de créer une alternative au Salon du Caire afin de proposer une sorte de « Salon des indépendants » aux artistes égyptiens.

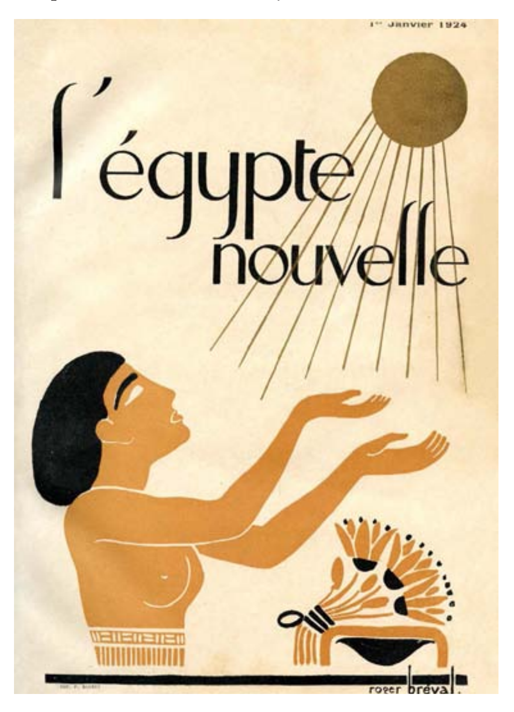
Simultanément à l'établissement de La Chimère se crée son pendant littéraire, le groupe des Amis de La Chimère, qui compte des écrivains, des poètes, des critiques d'art et des journalistes, tels que May Ziyadeh, écrivaine d'origine libanaise arrivée en Egypte en 1908, Ahmed Rassim, Morik Brin

82 Carte postale de Mahmoud Moukhtar à sa compagne Marcelle Dubreil avec les signatures apposées de Roger Bréval et Louis Marcerou, Le Caire, 7 décembre 1929, Archives Eimad Abou Ghazi.

et Etienne Meriel. L'hebdomadaire *L'Egypte Nouvelle* fondé par l'avocat José Canéri se fait alors le vecteur des idées du groupe[83] :

> Pendant trois années et demi le signataire de ces lignes à la tête de *L'Egypte Nouvelle*, Roger Bréval, à la tête de La Chimère, devinrent les deux centres névralgiques de la sensibilité, de la pensée, de la vénusté ambiantes. Nous faisions systématiquement la chasse à tout ce qui avait une plume, un semblant de lyre, des pinceaux. [...] Les numéros spéciaux, les expositions, les conférences, les auditions musicales se succédaient à un rythme accéléré[84].

Fig. 4.16 : Roger Bréval, Page de couverture de *L'Egypte Nouvelle,* 1922.
Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo.



83 Le groupe publie également la revue *La Chimère* qui n'aura qu'une existence éphémère. Fenoglio – Abd el-Aal 1991, p. 493.

84 Caneri, De Laumois et *al.* 1938, p. 3.

Bréval crée la page de couverture de la revue en l'illustrant avec une pharaonne de style Art Déco au torse dénudé tendant ses bras vers le dieu Soleil, Amon Râ. Parmi ses illustrateurs, *L'Egypte Nouvelle* accorde une place de choix aux caricaturistes qui s'inscrivent dans la tradition des dessins satiriques de la fin du XIXème siècle du poète, dessinateur et journaliste Yaqoub Sanua dit Abou Naddara. Les membres de La Chimère revisitent la caricature politique, un genre très affectionné par le lectorat égyptien. Le peintre Juan Sintès, professeur de dessin à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, acquiert une renommée pour ses dessins humoristiques qu'il publie dans plusieurs revues arabophones et francophones, *al-Kashkul*, *Ruz al-Yusuf*, *L'Egypte Nouvelle* et *La Semaine égyptienne*[85]. Maitrisant parfaitement le dialecte égyptien, il rédige lui-même ses légendes et revisite les figures de la culture populaire, tels que le personnage de Goha qui incarne l'image du mendiant éclairé et le héros de la satire sociale. Ses caricatures jouissent d'une telle popularité qu'à partir de 1922, il illustre la série intitulée « Les hommes du jour » dans *L'Egypte Nouvelle* y publiant chaque semaine des portraits-charge de personnalités du monde politique. Ceux-ci sont aussi cruels que leurs légendes et constituent, selon certains, « une véritable arme politique »[86]. En effet, par son sens de la dérision, Sintès fait ressortir avec un trait assassin le ridicule et les faiblesses physiques et morales du monde politique égyptien.

85 En 1926, Stavros Stavrinos fonde l'hebdomadaire *La Semaine Egyptienne* auquel collaborent les personnalités qui se côtoient dans sa librairie, telles que le poète et critique Ahmed Rassim, les peintres Roger Bréval et Charles Boeglin, le caricaturiste Juan Sintès et le mécène Paul-Alfred Fils.

86 Rassim 1928, p. 14.

Fig. 4.17 : Juan Sintès, caricatures de la rubrique « Les hommes du jour », publiées dans *L'Egypte Nouvelle*. 1923. Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo.





Les portraits caricaturaux de Sintès sont considérés par beaucoup comme de véritables œuvres d'art[87] au point qu'elles sont admises au Salon du Caire en 1927. Il y expose, cette année là, plus de trois cent dessins dans une salle du Palais Tigrane qui lui est consacrée. *La Semaine Egyptienne* publie, à cette occasion, une photographie du roi Fouad Ier découvrant au Salon les portraits satyriques de tous ses ministres passé par le crayon meurtrier de Sintès[88].

Bien que la durée de vie de La Chimère n'excède pas plus d'une quinzaine d'années, elle marquera la vie intellectuelle et culturelle cairote, notamment en publiant dans la presse et en créant un espace alternatif au Salon du Caire de la Société des Amis de l'Art. La Chimère témoigne aussi

87 « Psychologue, il [Sintès] voit avant tout le ridicule 'intérieur' des individus ainsi que les faiblesses voilées de leur âme, qu'il sait fixer admirablement : ce qui distingue ses caricatures et fait d'elles de véritables œuvres d'art. Ce qui les distingue également, c'est une remarquable entente de la composition et du paysage : ses caricatures sont de véritables petits tableaux ; et j'en connais qui encadrent les dessins du *Kachkoul* comme s'ils étaient d'authentiques aquarelles. Rassim 1928, p. 14.

88 P. M. 1927, p. 26.

de l'engagement des professeurs dans la promotion d'une scène artistique locale, qui n'avait jamais été une préoccupation majeure des membres la Société des Amis de l'Art. Le groupe de La Chimère s'éteint en 1937 avec le départ d'Egypte de Roger Bréval qui semble avoir été très apprécié par ses contemporains, de même que par ses élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, qui le décrivent comme une personnalité dynamique et emplie de bonhomie. C'est vraisemblablement à regret qu'il doit quitter son poste à l'Ecole des Beaux-Arts qui, comme d'autres institutions, suite à l'accès du pays à l'indépendance, tend à remplacer les fonctionnaires étrangers par des Egyptiens[89].

Fig. 4.18 : Caricatures des membres de La Chimère.
En haut à gauche : *Camillo Innocenti par Mahmoud Saïd.* En haut à droite : *Roger Bréval par Camillo innocenti*. En bas à gauche : *Mahmoud Saïd par Roger Bréval.*
En bas à droite : *Jacques Hardy* (architecte) *par Mahmoud Moukhtar.*
Au centre : *Mahmoud Moukhtar par Camillo Innocenti*, Archives Eimad Abou Ghazi.



89 Avant son départ définitif pour la France, Les Amis de la Culture Française en Egypte consacrent à Roger Bréval une exposition rétrospective et publient, à cette occasion, une « plaquette souvenir », à laquelle contribuent tous ses proches, parmi lesquels, les peintres Mohamed Hassan, Mohamed Naghi, le poète Ahmed Rassim et les critiques Etienne Meriel, Morik Brin et Henri Thuile.

4. Un Montparnasse cairote : La Maison des Arts

Au-delà de la rue Antikhana et du bouillonnant centre-ville du Caire, un autre espace de création se développe dans le Caire islamique. Recherchant l'« authenticité » de la ville arabe, de nombreux peintres préfèrent les anciens quartiers médiévaux au centre-ville caractérisé par son architecture européenne[90]. D'une manière générale, les peintres ne représentent pas les centres modernisés, ni les importants développements urbains des villes nouvelles, telles qu'Héliopolis ou Maadi, mais peignent un Caire pittoresque et figé dans le temps. Dans une démarche orientaliste, c'est l'exotisme et l'immuabilité de la vie égyptienne, préservée des effets de la modernisation, que des artistes tels que Mohamed Naghi ou Mahmoud Saïd, représentent.

Les ruelles étroites avec leurs minarets, les cimetières et mausolées mameloukes, les palais ottomans, les maisons aux moucharabiehs saillants, les pigeonniers, les *sabil* (fontaine publique) et *wikala* (caravansérail), sont autant d'éléments qu'avaient réinterprétés sans relâche les peintres orientalistes européens au point que la vue pittoresque du Caire islamique « à la manière de David Roberts », devenue un archétype, est reprise aussi par les artistes égyptiens. Comme les « peintres-voyageurs » européens du XIXème siècle avant eux, c'est dans l'atmosphère vibrante des rues poussiéreuses, du tumulte des charrettes, du vacarme des crieurs de marchés et de l'appel à la prière du muezzin provenant des centaines de minarets alentours, qu'ils trouvent des sujets qui servent la construction d'une authenticité.

L'écrivain Henri Thuile (1885–1960)[91], tandis qu'il rend visite à Mohamed Naghi dans le Caire islamique, dit du quartier qu'il donne « le sentiment de vivre dans un pays privilégié où l'existence est facile loin

90 Au sujet de l'urbanisation du Caire et la planification des villes nouvelles, se référer à : Ilbert 1981 ; Rafaat 1994 ; 2003. Ireton et Volait (dirs.) 1987 ; Volait, 2001 ; Nasr, Joseph et Volait 2003.

91 A propos de l'écrivain et critique Henri Thuile, qui arrive en Egypte à l'âge de dix ans, voir : Luthi 2000, p. 259.

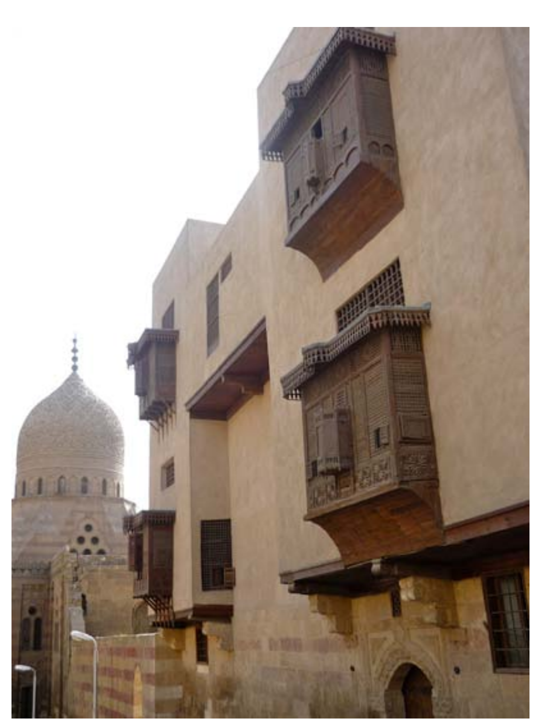
de l'insupportable et trépidante activité des grands brasseurs d'affaires et des civilisations électriques »[92]. Cette remarque n'est pas sans rappeler les impressions décrites par Gérard de Nerval lorsqu'il dit de son passage au Caire qu'il « semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé »[93].

Cette vision romantique d'un « Orient » imaginé pousse de nombreux artistes à établir leur atelier dans un ancien quartier résidentiel situé au pied de la Citadelle Mohamed Ali le long de la rue Darb al-Labbana qui côtoie des monuments parmi les plus remarquables du Caire construits durant l'époque mamelouke, comme la Mosquée Sultan Hassan ou la Madrasa Qayt Bey. La ruelle est bordée de *manazil,* d'anciennes demeures ottomanes, construites sur deux ou trois niveaux autour d'une cour intérieure. Ces maisons, qui présentent d'immenses surfaces et comprennent une multitude de pièces, constituent des espaces aisément convertibles en ateliers communautaires. En outre, cette rue est située non loin du plateau du Muqattam, la colline du Caire qui offre aux peintres une vue exceptionnelle qui s'étend des cimetières de la ville jusqu'au pyramides de Gizeh.

La plus célèbre de ces demeures, un ancien *manzil* ottoman du XVIIIème siècle situé au numéro 100 de la rue de Darb al-Labbana, surnommée « la Maison des Arts » (*Bayt al-fann*), accueillera plusieurs générations d'artistes, d'écrivains et de poètes dès le début du XXème siècle jusque dans les années 1960.

92 Thuile 1924, p. 1.
93 De Nerval 1850, p. 5.

Fig. 4.19 : La Maison des Arts (Beit al-Fann) ou Manzil Ali Effendi Labib, © Nadia Radwan.



Un des premiers occupants de la Maison des Arts est le peintre savoyard Pierre Joseph Martin dit Beppi-Martin qui se rend en Egypte, pour la première fois en 1895, après avoir fait ses études de droit à l'Université de Lyon et fréquenté l'Académie Colarossi à Paris[94]. Lors de ce premier séjour, il fait la rencontre du peintre Emile Bernard qui y est installé depuis deux ans, après son passage par Pont-Aven[95] et dont l'influence est perceptible

94 L'Académie Colarossi est fondée à Paris par le sculpteur italien Filippo Colarossi (1841–1906). Etablie dans la rue de la Grande Chaumière, elle constitue, comme l'Académie Julian, une alternative à l'Ecole des Beaux-Arts et accepte les étudiants étrangers et les femmes dès sa fondation.

95 Le peintre Emile Bernard séjourne en Egypte de 1893 à 1904. A propos du séjour du peintre en Orient, voir : Luthi 1975.

dans certaines de ses œuvres. Beppi-Martin se rend ensuite en Italie et séjourne à Venise où il fait la rencontre du journaliste et grand reporter Georges Rémond (1877–1965) qui sera nommé contrôleur des Beaux-Arts d'Egypte. En 1910, il retourne en Egypte avec son épouse et s'installe à al-Marg qui, à cette époque, se trouve en dehors du Caire en pleine campagne verdoyante. Plusieurs peintres orientalistes, tels que Jacques Majorelle (1886–1962) et Raymond Coiquaud de Fontanes (1875–1915), attirés par ce cadre idyllique, y installent leurs ateliers. La même année, Beppi-Martin découvre la Maison des Arts et, séduit par cette ancienne demeure, décide de s'y installer définitivement[96].

Martin retourne en Savoie pendant la Première Guerre mondiale et établit le Musée de Lourmarin avec son ami, l'historien Robert Laurent-Vibert[97]. Après la guerre, il retourne en Egypte où il est nommé professeur de dessin et de peinture à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire en 1922. Très engagé dans son enseignement et apprécié de ses élèves, qui le surnomment le « doyen des peintres d'Egypte »[98], Martin maîtrise parfaitement la langue arabe. Il voue une passion à l'Egypte qu'il considère, « comme sa deuxième patrie et ses élèves de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, sa famille d'élection »[99]. Selon ses proches, Martin exécute d'innombrables esquisses sur le vif, passant ses journées dans les cafés arabes, prenant à la hâte des croquis dans les ruelles des quartiers populaires et des spectateurs dans les cinémas[100]. Cet attachement au pays se reflète dans sa peinture qui traduit une sensibilité particulière de même qu'une atmosphère intimiste et sereine qui reflète sans doute le caractère de ce peintre que l'on dit calme et discret[101].

96 Révault, Maury, Zakariya 1979, p. 160 ; Bouleau, Thiam 2011, p. 67.

97 En 1920, Beppi-Martin expose une soixantaine de peintures de Venise, de la Savoie et de l'Egypte à la galerie Maire-Pourceaux à Lyon. Voir le catalogue d'exposition : Laurent-Vibert (ed.) 1920. Une partie des œuvres de Beppi-Martin est conservées au Château de Lourmarin en Savoie tandis qu'une collection d'aquarelles, qui étaient en possession de son fils, père Maurice Martin, se trouvent à l'Ecole Jésuite de Faggala au Caire.

98 Brin 1935, p. 15.

99 Il y résidera pendant plus d'une trentaine d'années jusqu'à son décès à l'hôpital français du Caire, le 15 avril 1954.

100 Azar 1961, p. 304.

101 Azar 1991, p. 520.



Fig. 4.20 : Pierre Beppi-Martin, *Portrait d'un Nubien*, pastel sur papier, non daté.
Collection Abdel Ghafar Shedid.

En 1914, Beppi-Martin est rejoint dans la Maison des Arts par le peintre Mohamed Naghi qui décide d'y louer un atelier. Aux artistes occupant l'ancienne demeure viennent progressivement se joindre des poètes et des écrivains tels qu'Edmond Jabès (1912–1991), écrivain francophone né d'une famille juive égyptienne qui s'associera, en 1939, au mouvement surréaliste égyptien fondé par l'écrivain Georges Henein (1914–1973)[102].

Le mode de vie bohême de la Maison des Arts qu'il convient de fréquenter, selon Jabès, « avant le mariage », se transmet d'une génération à l'autre. Pour beaucoup, la rue de Darb al-Labbana rappelle le quartier de Montmartre et la ruelle qui mène au pied du Muqattam, l'ascension au Sacré-Cœur : « le visiteur retrouve l'atmosphère des ateliers de la rue de Fleurus où vivaient, laborieux et parfois solitaires, des peintres de tous les pays »[103].

102 Cahen 1991, p. 305–306.

103 « Montparnasse au Caire ou *La Maison des Artistes* », *Le Progrès Egyptien*, 21 janvier 1943, p. 3. Cité dans : Lançon 2008.

A partir de 1923, le peintre Labib Tadros (1894–1950) loue un atelier au rez-de-chaussée de la Maison. Né d'une famille copte originaire de Sohag, Tadros s'adonne à la peinture relativement tard et de manière autodidacte. On lui connaît notamment des paysages et des portraits de paysans comme la *Cueilleuse de bananes*. Dans les années 1930, il est rejoint dans son atelier par son ami, le peintre Sanad Basta (1903–1964), qui, comme lui, est issu d'une famille copte de propriétaires terriens de Sohag. Comme Mohamed Naghi, Basta est un peintre-diplomate[104] qui, après avoir fait ses études secondaires à la Haute Ecole des Missionnaires d'Assiout, entreprend des études de droit à l'Univerité Fouad Ier au Caire. En mai 1937, Tadros et Basta organisent conjointement une exposition à l'Hôtel Continental Savoy et l'*Egyptian Gazette* les décrit comme « Deux des principaux membres du groupe de la Citadelle »[105], ce qui souligne le rôle d'animateurs qu'ont joué ces deux jeunes peintres à la Maison des Arts.

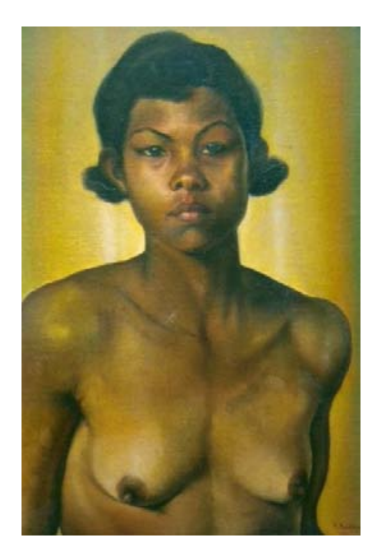


Fig. 4.21 : Sanad Basta, *Africaine*, huile sur toile, 40 × 60 cm, 1934. Collection Samir Basta.

104 Pour une monographie de Sanad Basta, voir : Al-Quwaydi 2010.
105 « The Citadel Art Group », *The Egyptian Gazette*, sans signature, mars 1938, coupure de presse, Archives Sanad Basta.

Ainsi, dans les années 1940, la Maison des Arts se profile comme un véritable centre culturel. Sous l'impulsion de peintres comme Basta et Tadros mais aussi du peintre Youri Miloslavsky dit Milo, professeur de français d'origine franco-russe, né d'une famille juive, les activités s'y multiplient. Milo emménage dans la grande *qa'a* (pièce centrale) du premier étage située autour de la deuxième cour qu'il transforme en espace d'exposition et de vente d'antiquités[106]. Il y organise régulièrement des concerts de musique orientale, des spectacles de danse et des expositions, jusqu'en 1968, lorsqu'il est arrêté par les autorités égyptiennes et s'exile à Jérusalem.

Après le départ de Milo, un occupant demeure dans la Maison, l'architecte Hassan Fathy (1900–1989), arrivé en 1962, au retour d'un séjour en Grèce, où il s'était rendu pour travailler auprès de l'agence d'urbanisme Doxiadis. Fathy y occupe l'appartement donnant sur les terrasses, immortalisé par les photographies de Chant Avedissian, qui mettent en scène le célèbre architecte vêtu de sa *'abaya* (cape) posant en sage devant la vue qui dévoile au loin les mosquées de Sultan Hassan et Rifai. Fathy résidera dans la Maison des Arts jusqu'à sa mort en 1969 lorsqu'elle sera rachetée par le prince Sadruddin Aga Khan qui y entreprend des travaux de restauration[107]. Un prospectus retrouvé parmi les documents personnels de Hassan Fathy en donne une description qui, bien que rédigée dans les années 1960, ne diffère en rien de la vision romantique qu'Henri Thuile avait exprimée une quarantaine d'années plus tôt :

> A peine entré dans la première cour intérieure, tout parle à l'imagination et au regard. Les vieilles [sic] moucharabiehs qui s'accrochent aux murs, les faïences aux tons bleus qui ornent les portes, les vieux escaliers aux marches usées, les portes finement ciselées, les plafonds peints tout concourt à créer une atmosphère de mystère et de rêve. Et l'on comprend alors pourquoi tant d'artistes, de peintres, sculpteurs ou musiciens ont de longue date choisi cette demeure comme un refuge contre le bruit et la platitude des quartiers européanisés du Caire[108].

106 Bouleau, Thiam 2011, p. 68–69.

107 Voir à propos de Hassan Fathy et la Maison des Arts : Radwan 2011, p. 68–75.

108 Prospectus de la « Maison des Arts » [c. 1965], Archives Hassan Fathy, Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo.

Ainsi, durant plus d'un demi-siècle, artistes, écrivains, poètes et architectes ont élu résidence dans cette demeure, un refuge qui semble avoir été figé dans le temps. A la fois espace de vie, lieu d'échange et de création, la rue de Darb al-Labbana, petit « Montparnasse cairote », accueille une communauté cosmopolite et multiconfessionnelle, comme en témoigne la présence de nombreux artistes et écrivains juifs, tels qu'Edmond Jabès ou Milo. Les premiers intellectuels juifs égyptiens quitteront le pays en 1948, date de la création de l'Etat d'Israël, pour être suivis par d'autres, sous Gamal Abdel Nasser, période qui marque le début de l'exil forcé de cette importante communauté d'Egypte[109].

109 A propos de la communauté juive d'Egypte, voir : Beinin 1998.

Chapitre 5
De l'atelier à l'espace public : peindre et sculpter la nation

Le *Réveil de l'Egypte* n'aura aucune signification s'il n'est pas suivi par d'autres monuments qui seront l'expression de la vie nationale. Nous ne pouvons sincèrement nous réjouir de ce monument que s'il sert de prélude à d'autres chefs-d'œuvre qui seront érigés sur toutes les places publiques du Caire.

Abbas Mahmoud al-Aqqad

1. Le *Réveil de l'Egypte*

Ce chapitre examine les réalisations des pionniers ayant contribué la construction d'un *imaginaire national* qui s'inscrit dans le contexte du projet politique et culturel de la *nahda*. Dès la fin du XIXème siècle, l'idée d'une « nation égyptienne » se définit progressivement en réponse à la domination de l'Empire britannique qui occupe le pays depuis 1882[1]. Les premiers appels à l'indépendance sont lancés par Moustafa Kamel (1874–1908), futur fondateur du Parti national (*Hizb al-watan*) qui formule l'idée de la souveraineté de la nation égyptienne au sein des milieux universitaires et intellectuels. Cherchant l'appui des ennemis de la Grande-Bretagne,

1 La notion de l'Egypte en tant territoire délimité trouve son origine bien avant la construction des nations modernes et du colonialisme. Gerber souligne l'existence de formulations littéraires telles que *ahl-Misr* (*le peuple d'Egypte*) ou *al-bilad al-Misriyya* (*le pays ou la terre d'Egypte*), dès le XVIème siècle, en particulier au moment où l'Empire ottoman unifie ses provinces. Gerber 2004, p. 251–252.

Kamel se tourne vers la France et l'Empire ottoman et reçoit le soutien du khédive Abbas Hilmi II qui voit en lui une arme efficace pour combattre leur ennemi commun : Lord Cromer[2]. Dès 1900, des appels pour mettre fin à l'occupation britannique sont formulés dans le journal *al-Liwa'* fondé par Kamel et ouvrent la voie à l'émergence des nationalismes. Bien qu'il décède prématurément à l'âge de trente-quatre ans en 1908, les funérailles de Moustafa Kamel représentent une des premières manifestations populaires d'envergure qui se tient dans l'espace public du Caire.

La Première Guerre mondiale marquera ensuite le renforcement de la présence britannique en Egypte et, à la suite de la déposition du khédive Abbas Hilmi II, le pays est traité comme une colonie. Dans ce contexte, Saad Zaghloul (1859–1927), contemporain de Kamel, se profile comme un nouveau leader. Issu d'une classe moyenne émergeante de propriétaires terriens qui dominera l'*intelligentsia* politique jusqu'au Coup d'Etat militaire de 1952, Zaghloul entre à l'Université d'al-Azhar en 1871 où il a pour maîtres les chefs de file du réformisme de l'islam (*islah*), Jamal al-Din al-Afghani et Mohamed Abdouh. Influencé par la pensée de ces derniers, il travaille à la réforme des lois et des institutions lorsqu'il est nommé juge à la Cour d'appel dès 1892, puis ministre de l'Education en 1906 avant d'accéder au poste de ministre de la Justice en 1910.

Contrairement aux partisans de Moustafa Kamel, Zaghloul n'envisage pas la souveraineté de la nation égyptienne par le biais du soutien à l'Empire ottoman auquel il est fermement opposé, mais à travers des négociations avec l'Empire britannique. Zaghloul forme alors une délégation (*wafd*)[3], le 18 novembre 1918, afin de négocier l'indépendance de l'Egypte auprès du Haut-Commissaire britannique, Sir Reginald Windgate, une requête qui est refusée et qui entraîne sa déportation sur l'île de Malte au mois de mars 1919. Cet événement mène à des soulèvements populaires qui aboutiront à la Révolution de 1919 et à la fin du protectorat en

2 Néanmoins, à partir de 1904, le rapprochement entre Abbas Hilmi II et Sir Eldon Gorst, successeur de Lord Cromer, marque une rupture entre le jeune leader et le khédivat.

3 Parmi les membres de la délégation (*wafd*) qui donnera plus tard son nom au Parti fondé par Zaghloul, on trouve Abdel Aziz Fahmi et Ali Charaoui, époux de la féministe Hoda Charaoui.

février 1922. L’instauration du système monarchique par le couronnement du roi Fouad Ier marque alors le début d’une période de semi-autonomie puisque l’Empire britannique conserve ses intérêts militaires et économiques sur l’Egypte et le Soudan. Le Parti Wafd, élu majoritairement au Parlement, domine, quant à lui, la scène politique et Zaghloul est élu Premier ministre au mois de septembre 1923.

Bien que Kamil et Zaghloul conçoivent l’accession de l’Egypte à la souveraineté par le biais de moyens différents, ils envisagent tous deux la nation égyptienne en termes de territoire, une idée qui sera alors théorisée par des intellectuels tels qu’Ahmed Loutfi al-Sayed, théoricien du Parti de la Nation (*Hizb al-Umma*) et premier recteur de l’Université du Caire, ainsi que l’écrivain et politicien Mohamed Hussein Heikal[4].

A travers leurs écrits, ces derniers véhiculent une image de la nation collective et idéale, qui doit refléter un passé commun à tous les Egyptiens, musulmans et coptes, afin de répondre à l’idée d’unité nationale. En outre, la nation égyptienne est imaginée dans le rapport qu’elle entretient avec l’Europe et le renforcement des liens avec cette dernière, comme le souligne l’écrivain Taha Hussein, dans son essai intitulé *L’avenir de la culture égyptienne* (*Mustaqbal al-thaqafa fi Misr*) publié en 1938[5].

Dans cette perspective, deux leitmotifs indissociable se dessinent dans cet imaginaire national : l’Egypte ancienne et le fellah. Ceux-ci seront représentés plastiquement dans le premier monument public sculpté par un Egyptien, Mahmoud Moukhtar. La réalisation de cette œuvre, véritable allégorie de la *nahda*, sera largement soutenue par les idéologues nationalistes, en particulier par les membres du Parti Wafd.

Le jour de l’inauguration officielle de ce monument intitulé *Réveil de l’Egypte* (*Nahdat Misr*) en 1928 sur la place de Bab al-Hadid, la presse qualifie d’emblée Mahmoud Moukhtar de « premier sculpteur égyptien depuis les pharaons »[6]. Cela est vrai dans la mesure où, comme je l’ai mentionné

4 Au sujet de la formation d’une nouvelle image nationale par les intellectuels égyptiens, voir : Gershoni, Jankovski, 1995, p. 77–95.

5 Hussein 1938.

6 « Haflat izahat al-sitar ‘an timthal Nahdat Misr » [« Cérémonie du dévoilement de la statue du Réveil de l’Egypte »], sans signature, *al-Balagh al-usbu‘i*, 25 mai 1928, p. 16.

dans le premier chapitre de ce livre, les monuments publics construits sous le khédivat étaient l'œuvre d'artistes européens. Toutefois, il est important de souligner qu'il ne s'agit pas du premier monument public « nationaliste » puisqu'une sculpture dédiée Moustafa Kamel le précède. Il est intéressant de s'arrêter un instant sur l'histoire du monument à Kamel, œuvre du sculpteur français Léopold Savine (1861–1934)[7], afin de mettre en évidence les ruptures et les continuités de ce dernier avec le monument de Moukhtar.

A la mort de Moustafa Kamel survenue le 10 février 1908, ses partisans forment un Comité pour faire appel à une souscription nationale afin de financer l'érection d'une statue à sa mémoire sur une place publique du Caire[8]. Après avoir obtenu le montant nécessaire[9], Mohamed Farid Bey, président du Comité et successeur de Moustafa Kamel à la tête du Parti national, est chargé « de s'entendre avec l'un des plus célèbres sculpteurs d'Europe » pour réaliser la statue[10]. Sur les conseils de Guillaume Laplagne, la commande est confiée à Léopold Savine qui achève la maquette du monument à Paris en 1910. C'est finalement le frère du leader, Ali Fahmi Kamel, qui suit l'exécution du projet et qui parvient, grâce au soutien de Juliette Adam, grande amie de son frère défunt, à faire couler l'œuvre en bronze.

7 Léopold Pierre Antoine Savine est un sculpteur orientaliste diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris où il a pour professeur le sculpteur Jean-Antoine Injalbert. On lui doit plusieurs bustes et des bronzes en pieds de femmes orientales qui s'inscrivent dans la tradition des sculptures ethnographiques de Charles Cordier.

8 Le 16 février 1908, un Comité dirigé par Mohamed Bey Farid se réunit à la direction du journal *al-Jarida* dirigé par Ahmed Loutfi al-Sayed pour lancer un appel dans la presse. « Les sommes provenant de la souscription populaire seront destinées à l'érection d'un monument à la mémoire de Moustapha Kamel, au Caire, et éventuellement à la fondation d'une Ecole « Moustapha Kamel » qui sera ouverte à tous les étudiants sans distinction de race ou de religion. Le montant de la souscription sera remis au trésorier du Comité afin qu'il le dépose dans une Banque. Le Comité accepte toute somme, si minime soit-elle. Le donateur est libre de fournir son nom ou de conserver l'anonymat. La souscription s'œuvre le 16 avril 1908 et sera close après deux mois. « La statue de Moustapha Kamel », sans signature, *L'Egyptienne*, février 1940, p. 16–17.

9 « La somme souscrite à cet effet est de LE 3500 environ ». Fakhry 1908, AnE, Fonds Conseil des ministres, 0075-035538.

10 « La statue de Moustapha Kamel », p. 17.

Fig. 5.1 : Léopold Savine, *Monument à Moustafa Kamel*, c. 1912–14, place Moustafa Kamel, Le Caire. © Nadia Radwan.



Alors que le transfert du monument en Egypte s'opère à l'aube de la Première Guerre mondiale, son inauguration publique sera repoussée pendant près de quarante ans par les Britanniques qui craignent un soulèvement national. Il faudra ainsi attendre le 14 mai 1940 pour que le roi Farouk Ier inaugure officiellement le monument à Moustafa Kamel sur la place Suares, rebaptisée à cette occasion du nom du leader.

La sculpture de Savine représente le leader en orateur, debout, coiffé d'un tarbouche, désignant la terre de son index droit en signe de domination, un geste qui est alors interprété par les Dames égyptiennes, comme la réappropriation du territoire égyptien. Sa main gauche, quant à elle, est appuyée sur la coiffe du buste d'un sphinx antique évoquant l'héritage du passé. Sur l'autre côté du piédestal, une ronde-bosse, conçue quasiment à la même échelle que le bronze de Moustafa Kamel, représente une femme, tendant l'oreille, comme pour écouter les paroles de l'orateur. L'allégorie de la nation est ainsi doublement représentée par le charisme du leader associé à l'image d'un passé glorieux, et par la figure d'une femme moderne qui s'émancipe des confins d'un cadre réduit.

Fig. 5.2 : Mahmoud Moukhtar supervisant l'achèvement du *Réveil de l'Egypte*, c. 1927. Archives Eimad Abou Ghazi.



Les étapes successives de la réalisation du monument du *Réveil de l'Egypte* de Moukhtar rappellent en plusieurs points les aléas de la statue de Moustafa Kamel. La maquette est également conçue à Paris tandis que le sculpteur est en mission scolaire. Après son admission au Salon des Artistes Français en 1920 et sa réception positive dans la presse parisienne, une délégation du Parti Wafd rend visite au sculpteur dans son atelier et décide, après avoir vu la maquette, d'en faire un monument public au Caire. A l'instar de ce qui s'était organisé pour la statue de Kamel, un Comité, composé essentiellement des membres du Parti Wafd, est formé pour lancer un appel à une souscription nationale afin de financer le monument[11].

Ainsi, lorsque Moukhtar rentre au pays, il bénéficie du soutien de l'élite politique qui finance, en partie, la réalisation du monument. L'année suivante, de concert avec le Comité, le ministre Adli Pacha Yeghen décide que le monument sera dressé sur la place de Bab al-Hadid située juste en face de la Gare centrale du Caire[12]. En mars 1924, les travaux sont interrompus en raison du manque de fonds mais grâce à l'appui du gouvernement de Zaghloul, de nouveaux crédits sont obtenus et durant l'été de 1927. Moukhtar s'engage auprès du ministère des Travaux publics à achever la statue du *Réveil de l'Egypte* au mois de septembre 1928, mais ses efforts lui permettent de la délivrer six mois avant le délai.

Le 20 mai 1928, jour du dévoilement du *Réveil de l'Egypte*[13], les invités sont réunis en grandes pompes sous une grande tente préparée par le ministère des Travaux publics. La cérémonie se déroule sous les auspices

11 Le Comité comprend Wissa Wassef Bey, président de la Chambre des députés, Wasif Ghali Pacha, ministre des Affaires étrangères, Hafez Afifi Bey, député et Mohamed Mahmoud Khalil Bey.

12 En 1954, Gamal Abdel Nasser fait déplacer le *Réveil de l'Egypte* en face de l'Université du Caire pour ériger à sa place, devant la Gare centrale, la colossale statue de Ramsès II amené de Mit Rahina (Memphis). Cette dernière a été transférée, en 2006, par décision de l'ex-Secrétaire général du Conseil Suprême des Antiquités, Zahi Hawass, près des pyramides Gizeh.

13 Le film jusque-là inédit de deux épisodes du monument du *Réveil de l'Egypte* ont été rendus public par Sam Bardaouil et Till Fellrath dans le cadre de l'exposition *A Tea With Nefertiti/Le théorème de Nefertiti* (Mathaf, Doha/IMA, Paris, 2013). Il s'agit de son inauguration par Saad Zaghloul et son dévoilement officiel par Fouad I[er].

de Fouad I[er], en présence de Mahmoud Moukhtar, du Premier ministre, Moustafa al-Nahas, du Haut-Commissaire britannique Lord Lloyd, des dignitaires d'al-Azhar, des représentants du patriarcat copte, ainsi que des ministres, des consuls, des officiers, des membres du Parlement, du Sénat et des journalistes. A la suite de la récitation d'un texte patriotique par le poète Ahmed Shawqi (1968–1932)[14], le Premier ministre prononce un discours, dans lequel il fait l'éloge du monument, devenu la preuve tangible, selon lui, de l'accomplissement de la *nahda* :

> La *nahda* de l'Egypte ne représente pas qu'une page du livre de l'Histoire mais remonte à plusieurs siècles parce que l'Egypte a commencé sa *nahda* au moment où le monde n'en était qu'à ses balbutiements, au moment où l'Histoire hésitait entre l'aube et le jour. L'Egypte est ainsi le berceau des civilisations et se situe aux sources de la connaissance humaine. Elle a continué son progrès pour devenir un pouvoir dont l'autorité fut reconnue par le monde entier. Ensuite, sa civilisation s'est étendue à la Grèce, à Rome, puis à la civilisation arabe et à l'Europe. Et voilà qu'aujourd'hui l'Egypte compense pour ce qu'elle a perdu. […] Feu Saad Pacha Zaghloul, leader de cette *nahda*, fut le premier à déclarer ces faits glorieux avec toute la puissance et l'éloquence de ses arguments, jusqu'à ce que l'idée de la *nahda* se concrétise et que la nation, commençant à revivre son passé glorieux, érige la statue de son *Réveil* sous les auspices de son roi[15].

L'inauguration du monument est alors largement relayée par la presse locale, en particulier par les journaux wafdistes qui annoncent, de consort avec son inauguration, la (*re*)naissance d'un art moderne égyptien. Parmi les plumes d'intellectuels qui couvrent l'évènement on trouve l'écrivain, essayiste et historien, Abbas Mahmoud al-Aqqad (1889–1965), biographe de Saad Zaghloul[16].

14 Surnommé le « prince des poètes » (*amir al-shu'ara*), Ahmed Shawqi est un poète et dramaturge, reconnu en particulier pour avoir renouvelé le genre de la poésie arabe classique dans la littérature moderne. En 1962, à la demande du gouvernement italien, le sculpteur Gamal al-Seguini (1917–1977) exécute le bronze du poète pour les jardins de la villa Borghese. Une réplique de ce monument a été inaugurée l'occasion du 50[ème] anniversaire de sa mort en face du Musée Ahmed Shawqi situé dans la villa du poète à Gizeh. Le plâtre de cette œuvre se trouve dans les jardins du Musée de Cire à Helouan.

15 *Al-Balagh al-usbu'i*, 25 mai 1928, p. 16.

16 Al-'Aqqad 1936.

Ce dernier consacre un article au monument qui parait dans le quotidien *al-Balagh al-usbu‘i*[17], dans lequel il affirme que le « réveil de la nation » (*nahdat al-umma*) ne peut s’accomplir que s’il se manifeste simultanément dans tous les domaines, y compris celui des arts[18].


Fig. 5.3 : Le *Réveil de l’Egypte* de Mahmoud Moukhtar sur la place de Bab al-Hadid, c. 1929, photographie de Lehnert et Landrock. © Nadia Radwan.



Les idéologues nationalistes tels qu’al-Aqqad, voient dans le monument plusieurs éléments symboliques qui annoncent un renouveau artistique : premièrement, Moukhtar s’inscrit dans une démarche qui renoue avec la tradition de ses ancêtres, au niveau du choix du matériau, le granite d’Assouan (rose pour la statue et noir pour le socle), aussi bien que par le moyen de transport choisi. En effet, le sculpteur fait acheminer vers le Caire dès le mois de juin 1922 d’immenses blocs de granite extraits des carrières de Haute-Egypte anciennement creusées par les artisans du Moyen Empire,

17 ‘Abbas Mahmoud al-‘Aqqad fonde le quotidien *al-Balagh al-usbu‘i* en 1923.
18 Al-‘Aqqad 1928, p. 13.

dont les plus gros sont expédiés par le Nil[19]. Du reste, la critique relève la prouesse technique que représente le travail de ce matériau : « Ainsi ce fut la première statue de granite depuis les pharaons parce que la difficulté d'aborder cette pierre dure avait poussé les artistes depuis le temps des Romains à choisir des pierres plus tendres »[20].

La nation est évoquée par une double allégorie, l'Egypte ancienne et la paysannerie, incarnées respectivement par un sphinx et une fellaha. Si le sphinx de Moukhtar a gardé la fierté et la noblesse de son ancêtre prostré depuis des millénaires face aux pyramides de Gizeh, il s'en démarque par le souffle de vie qui l'anime. Dans un élan que l'on imagine lent et puissant, accentué par la musculature de ses flancs, le sphinx de Moukhtar se redresse sur ses pattes avant, évoquant ainsi littéralement l'action de « se réveiller » (*nahid* : de la racine de *nahda*) et symboliquement, la *nahda* comme le mouvement d'une renaissance contemporaine. La fellaha, quant à elle, est une figure idéalisée de la paysanne égyptienne. Sa posture altière, son drapé et sa coiffe ornée d'un scarabée, symbole de résurrection, lui confèrent la stature d'une reine. Une main posée sur la coiffe du sphinx, elle relève son voile de l'autre, comme pour signifier la fin d'une période d'aveuglément. Les deux mouvements simultanés du sphinx se redressant et de la fellaha se dévoilant, évoquent la transformation politique, culturelle et sociale qui sous-tend le projet de la *nahda*.

D'un point de vue esthétique et en dépit de ce qu'en ont dit les idéologues nationalistes, le *Réveil de l'Egypte* est une pure invention qui reflète les échanges transculturels entre l'Egypte et la France. Présentée au Salon des Artistes Français, la maquette de Moukhtar trahit, en effet, l'influence du classicisme français et de l'Art Déco, un aspect que l'historien Abbas Mahmoud al-Aqqad avait d'ailleurs sévèrement critiqué, reprochant au sculpteur de s'inspirer de l'art des Ptolémées, une dynastie étrangère[21]. Al-Aqqad s'était félicité du résultat final du monument qu'il considérait comme fidèle à la statuaire pharaonique par rapport aux premières maquettes.

19 Les plus gros blocs dont certains pèsent plus de cinquante tonnes sont expédiées par le Nil dès le mois de novembre 1922. *En souvenir de l'inauguration officielle de la statue Le Réveil de l'Egypte inaugurée de 20 mai 1928,* plaquette-souvenir (bilingue), Le Caire.

20 *Al-Balagh al-usbu'i*, 25 mai 1928, p. 17.

21 Al-'Aqqad 1928, p. 13.

Fig. 5.4 : Mahmoud Moukhtar, Maquette du *Réveil de l’Egypte* exécutée à Paris, c. 1920. Archives Eimad Abou Ghazi.



Le “Réveil de l’Egypte.”

نهضة مصر

التمثال الرمزى الذى صنعه نابغة مصر الحفّار
مختار افندى وعرضه فى معرض الفنون الجميلة
بباريس فكان موضع الاعجاب .

Or, le *Réveil de l’Egypte* a autant d’affinités avec la sculpture française qu’avec la statuaire antique égyptienne. En effet, tandis que la figure de la fellaha le rapproche plutôt des volumes d’un Bourdelle, la stylisation des plis verticaux du drapé et des pattes du sphinx s’inscrivent dans un registre de style Art Déco.

Ainsi, en dehors de sa charge symbolique – le premier monument public sculpté par un Egyptien, le recours à une technique et un matériau qui s’inscrit dans une tradition millénaire, la création d’une nouvelle iconographie inspirée par l’Egypte ancienne et la ruralité –, cette œuvre est celle d’un sculpteur moderne qui puise dans de multiples registres, s’inspirant librement de certains modèles de l’Egypte ancienne, de la statuaire hellénique, du classicisme français et de l’Art Déco pour en effectuer une subtile synthèse.



Fig. 5.5 : Le *Réveil de l’Egypte* sur la place de l’Université du Caire en 2011. © Nadia Radwan.



Au niveau politique toutefois, le monument de Moukhtar répond parfaitement au champ lexical du nationalisme territorial, tel que défini par Saad Zaghloul. Ce dernier, qui avait soutenu Moukhtar dans la réalisation du *Réveil de l'Egypte* verra le monument quasiment achevé quelques mois avant sa mort le 23 août 1927. Suite à son décès, dans le sillage du *Réveil de l'Egypte*, l'image de Zaghloul sera indissociable de l'Egypte ancienne au point qu'il sera représenté, à titre posthume, comme un « Pharaon » de l'Egypte moderne.

Cette image est immortalisée, d'une part, par son mausolée, et, d'autre part, par deux monuments sculptés par Mahmoud Moukhtar. Cependant, le répertoire de l'Egypte ancienne n'apparaît pas d'emblée comme une évidence pour incarner le leader défunt. L'appel à projet pour la construction de son mausolée donne lieu, en effet, à une vive controverse quant au style architectural à adopter[22]. Différentes propositions sont alors publiées dans la presse locale et largement disputées : des structures de style islamisant inspirées des mausolées mameloukes, des édifices pharaonisants inspirés du temple de Philae et d'autres, calqués sur le modèle français du Panthéon. Le modèle islamique est toutefois rapidement écarté, notamment par l'élite politique copte, qui n'y reconnait pas sa communauté, ni le reflet de l'unité nationale prônée par Zaghloul. La construction du mausolée est finalement confiée à l'architecte Moustafa Fahmi, qui conçoit un édifice dont l'enveloppe extérieure fait référence à un temple pharaonique, tandis que son plan classicisant le rapproche de celui d'un panthéon : un édifice carré, flanqué de deux avant-corps, surmonté d'une coupole à tambour percée de larges ouvertures verticales.

Parallèlement à la construction du mausolée, le gouvernement confie à Moukhtar l'exécution de deux monuments à sa mémoire, l'un pour le Caire et l'autre pour Alexandrie. Moukhtar commence à travailler simultanément à ces deux projets en 1930[23]. Similaires au niveau de leur structure générale

22 Une photographie de l'intérieur des Invalides est d'ailleurs publiée dans *al-Ahram* en octobre 1927 comme une typologie possible pour le mausolée. Coury 1992, p. 192–193.

23 Deux maquettes de cire perdue des monuments à Zaghloul sont conservées au Musée Mahmoud Moukhtar. Sur la maquette du monument du Caire, il est indiqué qu'elle a été fondue par Susse et Frères à Paris « pour son Excellence Bey Khalil ».

– un bronze représentant Zaghloul, dressé sur un piédestal monumental orné de bas-reliefs –, les deux monuments se répondent et se complètent au niveau symbolique.

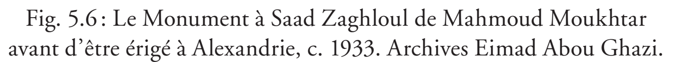


Fig. 5.6 : Le Monument à Saad Zaghloul de Mahmoud Moukhtar avant d'être érigé à Alexandrie, c. 1933. Archives Eimad Abou Ghazi.

Le monument du Caire, situé à l'extrémité du pont de Qasr al-Nil, représente Saad Zaghloul, debout, tendant une main massive, volontairement disproportionnée, vers l'avant. La figure imposante du leader se dresse sur un socle soutenu par huit colonnes papyriformes bombées en granite rose d'Assouan. Sur chaque côté du socle, un haut-relief en bronze incarne l'allégorie d'un des piliers de la nation. *La Constitution* est symbolisée par une fellaha prêtant serment la main levée au dessus d'une plaque sur laquelle on peut lire : *al-umma masdar al-sulta* (*La nation est la source du pouvoir*). Une autre représente *La Justice* avec ses attributs : une balance et une épée, *La Liberté* est évoquée par une chaine brisée et *L'Union*, par le rassemblement de deux feuilles de palmes. En dessous de ces fellahas aux lignes épurées, le socle est orné de bas-reliefs représentant les principaux corps de métiers du pays : *Les Agriculteurs, Les Bâtisseurs*, *Les Forgerons*, et *Les Menuisiers.*

Le monument d'Alexandrie, quant à lui, érigé sur la place rebaptisée du nom de leader, représente Zaghloul marchant sur un piédestal en granite rose de base carrée formant un seul bloc. Ce dernier est flanqué sur deux côtés de deux pharaonnes en bronze représentant *La Haute-Egypte,* tenant dans sa main droite la clef de la vie, symbole de pouvoir, et *Le Delta du Nil,* déployant ses bras suivant la courbure de feuilles de palmes signifiant la prospérité et l'union. Sur les deux autres côtés du socle des hauts-reliefs de bronze illustrent des épisodes de la vie de Zaghloul qui ont marqué l'histoire politique de l'Egypte. Le premier représente la délégation venant demander officiellement au Haut-Commissaire britannique de mettre fin au protectorat britannique. Le deuxième montre Zaghloul transporté triomphalement par la foule à son retour d'exil de l'île de Malte le 7 avril 1919. Les deux monuments, inaugurés en 1936[24], participent au culte de la personnalité du leader et marquent le début d'un engouement sans précédent pour l'Egypte ancienne chez les artistes égyptiens.

24 A la mort de Mahmoud Moukhtar en 1934, les deux monuments sont achevés mais leur érection est ralentie par les opposants politiques du Parti Wafd. Ils seront finalement inaugurés en 1936, lors de la reprise du pouvoir du Wafd en même temps que le transfert des restes du leader dans son mausolée.

2. Le pharaonisme comme renouveau artistique

La redécouverte de l’héritage culturel de l’Egypte représente un enjeu tant au niveau des intérêts politiques européens qu’égyptiens[25]. En effet, tandis que les découvertes archéologiques posent les assises du pouvoir colonial en Egypte, elles offrent au nationalistes le registre d’un passé et d’une territorialité homogène, précédant la colonisation. L’Egypte ancienne devient alors une thématique centrale de la création littéraire des années 1920 et les figures d’Akhenaton, Ramsès et Toutankhamon, inspirent les écrits d’Ahmed Zaki Abou Shadi, Ahmed Shawqi et Khalil Moutran, tandis qu’elles sont exaltées dans les chansons de Sayed Darwish. Le poète Ahmed Shawqi, présent lors de l’inauguration du *Réveil de l’Egypte,* à certainement à l’esprit le monument de Moukhtar lorsqu’il écrit son poème *Le Sphinx*.

Une des découvertes archéologiques les plus marquantes est sans doute celle du fameux tombeau de Toutankhamon. Excavée le 4 novembre 1922 par l’égyptologue anglais Howard Carter, cette découverte tombe, pour ainsi dire, à point nommé pour les idéologues nationalistes car au-delà de la révélation au monde entier de l’héritage de la civilisation égyptienne, Toutankhamon n’est autre que le fils d’Akhenaton, grand réformateur de la « Révolution » d’al-Amarna. Celle-ci incarne une rupture avec les dynasties précédentes à plusieurs niveaux : d’abord politique, à travers l’établissement de la nouvelle capitale d’Akhetaton, ensuite théologique, avec l’instauration du culte du Dieu unique, Aton, et enfin, artistique, le style « expressioniste » amarnien rompant radicalement avec le passé. Par conséquent, cette découverte fait écho aux réformes contemporaines de la *nahda* au niveau théologique, politique et artistique. L’association politique entre passé et présent est telle que la date de l’ouverture officielle du tombeau en mars 1924 est délibérément fixée pour coïncider avec l’inauguration des premières élections libres parlementaires[26].

25 Voir : Colla 2007 ; Reid 2002.
26 Gershoni, Jankowski 1986, p. 169.

Dès lors, les sites archéologiques se transforment en lieux de pèlerinage pour les artistes et la vallée thébaine constitue une étape incontournable de leur parcours de formation. Ils établissent leurs quartiers dans la résidence de Cheikh Abdel Rassoul[27] située dans l'ancien village de Gourna près de Louxor. Le peintre Mohamed Naghi y peint d'ailleurs plusieurs tableaux en 1914 comme une vue du *Ramasseum à Medinet Habou* ainsi que *Les potiers à Gourna*. En outre, ces séjours inspirent au peintre alexandrin l'idée de fonder, au début des années 1940, l'Atelier de Louxor, un lieu de formation pour les élèves de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire[28]. Naghi est ainsi le premier à intégrer l'étude du patrimoine égyptien dans le cursus de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, ses prédécesseurs ayant favorisé l'étude de la statuaire gréco-romaine et les missions en Europe.

Sur la rive ouest de Louxor, non loin des colosses de Memnon se situent les tombeaux de la vallée des Nobles. Ces derniers marquent profondément les artistes qui sont nombreux à y copier les bas-reliefs et les fresques qui illustrent les activités quotidiennes des pharaons, les pratiques culturelles, l'agriculture, l'artisanat et la construction. Car à la différence des fresques de la vallée des Rois et des Reines, qui représentent les divinités mythologiques, les rites sacrés et la vie des souverains, les tombeaux des Nobles, dédiés aux artisans, scribes, architectes et agriculteurs, dévoilent toute l'humanité d'une civilisation perdue qui séduit alors les peintres.

Cet intérêt pour le patrimoine poussera par ailleurs de nombreux artistes à s'engager dans la campagne de sauvetage des temples nubiens submergés par les eaux au début des années 1960. Mohamed Naghi, par exemple, nommé délégué de l'Egypte à l'Unesco dès sa création en 1946[29],

27 Mohamed Naghi peint le portrait de Cheikh Abdel Rassoul en 1914 au cours de l'un de ses premiers séjours en Haute-Egypte. Ce portrait est conservé au Musée Mohamed Naghi.

28 Les ateliers sont alors installés dans la maison de Cheikh Abdel Rassoul et, au début des années 1950, ils sont supervisés par les artistes Al-Hussein Fawzi et Hosni al-Bannani. Ce lieu existe encore aujourd'hui et est très prisé par les archéologues en mission à Louxor.

29 Mohamed Naghi est délégué de l'Egypte lors de la première Conférence générale de l'Unesco qui se tient à la Maison de l'Unesco à Paris du 20 novembre au 10 décembre 1946.

s'impliquera dans le sauvetage des temples de Philae et d'Abou Simbel ainsi que dans la lutte pour la restitution de la tête de Néfertiti à l'Egypte. En outre, de nombreux artistes seront envoyés en Nubie pour effectuer des relevés des villages vernaculaires avant que ceux-ci ne soient inondés par la construction du Haut Barrage d'Assouan achevée en 1970[30].

Au-delà de cette conscience patrimoniale grandissante, l'influence de l'art de l'Egypte ancienne marquera les œuvres de la génération des pionniers, en particulier le travail des peintres Mahmoud Saïd et Ragheb Ayad. Ces derniers, en parallèle de leur formation en Europe, trouvent dans le pharaonisme, non seulement une manière d'inscrire leur production dans une tradition locale, mais aussi, d'un point de vue formel, de dépasser les canons et conventions imposés par leur formation académique. C'est ainsi à travers la synthèse de certaines références européennes et de la liberté que leur offre le répertoire pharaonique, que de nombreux peintres et sculpteurs égyptiens trouvent des voies d'expression qui leur permettent de s'engager dans une modernité artistique.

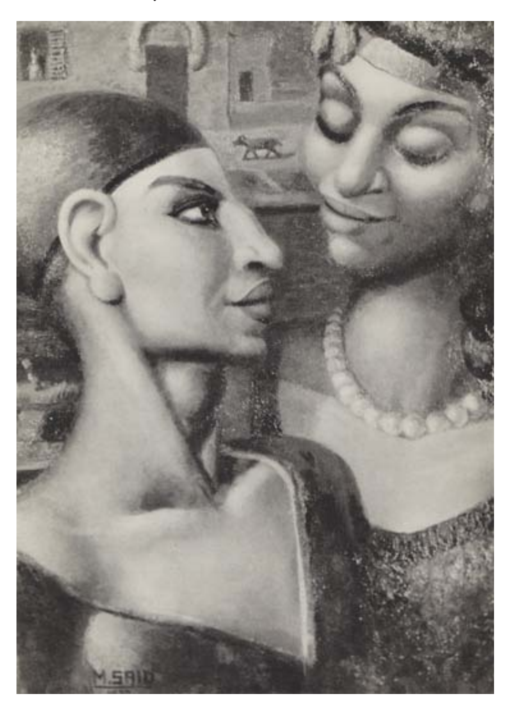
Mahmoud Saïd, par exemple, s'inspire librement des modèles de l'art pharaonique aussi bien que des Primitifs italiens auxquels il voue une grande admiration. Cette double référence n'est d'ailleurs peut-être pas sans lien puisque la réévaluation des Primitifs en Europe, initiée, entre autres, par l'Exposition tenue à Paris en 1904, était également liée à une volonté d'affirmation nationale. La redécouverte de ces « peintres de Vérité »[31], était pareillement motivée par le retour à la simplicité et à l'« authenticité » des maîtres du passé. En ce sens, l'attrait des peintres égyptiens pour les peintres anonymes des fresques de la vallée des Nobles procède, en quelque sorte, du même sentiment.

La synthèse opérée par Saïd entre l'art pharaonique et les Primitifs italiens donne lieu à une esthétique onirique et symboliste. Un de ses tableaux, peint en 1932, porte le titre énigmatique d'*Invitation au voyage*, peut-être en référence au poème de Baudelaire du même nom, qui évoque l'Orient par les célèbres vers : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté ».

30 Voir : El-Wakil 2013, p. 346–349.
31 Lafenestre 1904, p. 5.

Dans ce double portrait, Saïd fixe l’instant furtif d’un échange mystérieux et sensuel entre deux êtres. Comme souvent chez ce peintre, l’ambiguïté sexuelle caractérise les personnages tant masculins que féminins tandis que la physionomie des personnages aux yeux cernés de khôl trahit l’influence des fresques amarniennes.

Fig. 5.7 : Mahmoud Saïd, *Invitation au voyage*, huile sur toile, 1932, collection privée. Source : Henri el-Kayem, Mahmoud Saïd, Mulhouse ; Paris, Lyon, H. Urwand et fils, 1951.



Ragheb Ayad, quant à lui, qui se rapproche, à ses débuts, des futuristes italiens, peint la ruralité égyptienne en s’inspirant des bas-reliefs pharaoniques et superpose les scènes dans une perspective de mise à plat. Cela l’incite parfois à recourir à des formats de toiles verticales lorsqu’il peint les paysans, laboureurs, chadoufs, bœufs et chameaux qui constituent les sujets centraux de ses œuvres.

Fig. 5.8 : Ragheb Ayad, *Travail aux champs*, huile sur bois, 154 × 58 cm, 1958.
Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



Les démarches respectives de Saïd et d'Ayad témoignent de la diversité qu'offre le registre pharaonique comme moyen de projeter une subjectivité et d'opérer une prise de distance avec les canons de l'art européen. Le pharaonisme aboutit donc à des solutions esthétiques innovantes qui, au-delà de l'apparente simplicité d'une quête d'authenticité formulée par le discours politique, relèvent d'une démarche qui a pour but de créer un art nouveau, en lien avec le contexte dans lequel il s'inscrit.

3. Mohamed Naghi, peintre d'histoire

> Tu ne sais le rêve que je voudrais réaliser… Je dois être le peintre national, peintre d'épopées. Nous ne manquons pas de héros qui demeurent obscurs, faute d'apologistes. Je veux conquérir ce brave peuple à l'art qui retrempe et qui affine le génie fruste et endormi[32].

C'est en ces termes que Naghi exprime à sa sœur, la peintre Effat Naghi, son désir de voir naître en Egypte un genre nouveau : celui de la peinture d'histoire. Le dessein de Naghi n'est pas isolé puisqu'il trouve son écho dans l'émergence d'un mouvement historiciste mené par ses contemporains, et qui appelle à la réécriture d'une « histoire nationale ». Certains intellectuels, tels que Mohamed Hussein Heikal, publient des ouvrages dans lesquels ils réévaluent une histoire de l'Egypte qu'ils estiment dominée par la vision orientaliste de chercheurs européens. Ce mouvement passe aussi par la réécriture de biographies de certaines personnalités politiques comme *La Vie de Mohamed Ali* publiée par Heikal en 1935[33].

Naghi ambitionne pareillement un renouveau historiciste à travers les arts plastiques. Croyant fermement en la fonction sociale et éducative de l'art, il aspire à mettre en relief les événements et figures marquantes de l'histoire de l'Egypte qu'il considère négligés par l'historiographie européenne.

32 Lettre de Mohamed Naghi à sa sœur Effat, datée de 1911. Citée dans : Naghi et *al.* 1988, p. 51.

33 Haykal 1935.

A cet égard, l'appareil d'Etat doit jouer, selon lui, un rôle de premier plan en passant des commandes aux artistes pour décorer ses institutions par le biais de la peinture murale qui, selon lui, « a une portée d'information et d'élévation pour atteindre les foules autrement que par les dialectiques des manuels d'histoire et de littérature »[34].

Naghi n'est donc pas un partisan de *l'art pour l'art*, ni un défenseur du culte de l'artiste individuel, mais désire, au contraire, voire naître un art officiel et collectif issu d'une collaboration entre l'artiste et l'Etat. Estimant que l'art moderne en Europe passe par « une névrose collective », il entend assigner à la peinture égyptienne « une mission plus vaste, au service de l'instruction et de l'édification du peuple, un effort cohérent au service de la culture générale qui aspire au jeu d'équipe, à l'épopée nationale »[35]. A l'instar des peintures décoratives ou encore des tableaux à sujets épiques qu'il a vu à Versailles ou à Fontainebleau[36], Naghi appelle à un art patriotique. Le peintre sera ainsi le premier à réaliser plusieurs grands panneaux décoratifs destinés à orner des bâtiments publics.

Au début des années 1920, il commence à travailler à sa première œuvre décorative destinée à orner un édifice majeur : le Parlement égyptien[37]. Il s'agit d'une commande d'envergure puisque cette œuvre devra célébrer l'inauguration du Parlement le 28 février 1922, la fin du protectorat britannique et la promulgation de la première Constitution[38].

34 Manuscrit autographe d'Effat Naghi. Il s'agit certainement du manuscrit dicté par Mohamed Naghi à sa sœur. Archives Nawal Hassan.

35 *Ibid.*

36 Naghi et *al.* 1988, p. 37.

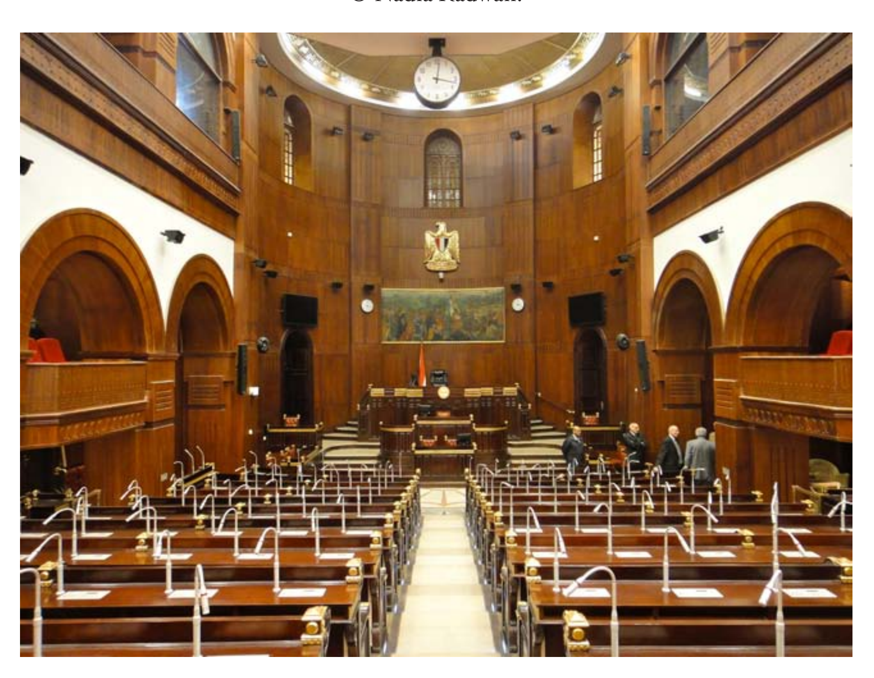
37 L'œuvre a été mal datée « 1935 » par plusieurs auteurs mais elle a vraisemblablement été réalisée avant pour orner le Parlement après son inauguration en 1923. Une œuvre préparatoire de plus petite dimension intitulée *La Renaissance de l'Egypte* est présentée au Salon des Artistes français à Paris en 1920 et *L'Egypte Nouvelle* publie une reproduction en 1924.

38 La nouvelle Constitution accorde au roi Fouad Ier le pouvoir législatif et instaure un Parlement bicaméral. Le Parti Wafd remporte les élections de janvier 1924 et Saad Zaghloul est nommé Premier ministre.

Fig. 5.9 : Mohamed Naghi, *La Renaissance de l’Egypte* ou *Le Cortège d’Isis*, panneau décoratif, 1923, Chambre du Sénat, Parlement égyptien, Le Caire. © Nadia Radwan.



Fig. 5.10 : Vue intérieure de la Chambre du Sénat, Parlement égyptien, Le Caire. © Nadia Radwan.



Naghi est alors chargé par le gouvernement égyptien d'exécuter une peinture murale destinée à orner la salle de la Chambre du Sénat (*Majlis al-shura*), un édifice néo-classique conçu par l'architecte anglais Bernard Robinson Hebblethwaite[39]. Intitulée *La Renaissance de l'Egypte* ou *Le Cortège d'Isis*, cette œuvre décorative précède de quelques années l'inauguration du *Réveil de l'Egypte* de Mahmoud Moukhtar.

Elle représente un cortège triomphal mené par Isis, déesse de la maternité et de la fertilité annonciatrice de (*re*)naissance. Le choix de la *déesse-mère* comme allégorie de l'Egypte évoque l'épisode du mythe osirien dans lequel Isis réussit à ressusciter Osiris et fait ainsi écho à la résurrection culturelle d'un Etat qui vient d'accéder à son indépendance[40]. Isis est tirée sur son char par deux bufflesses et escortée par une foule de personnages antiques et contemporains. Elle est dépeinte comme l'allégorie d'un renouveau, dans lequel le passé se fait la métaphore du présent. Son escorte comprend des enfants nus, sorte de *putti* pharaoniques, élément énigmatique et symboliste qui réapparaîtra souvent dans l'œuvre de Naghi, tandis qu'une série de personnages lui présentent des offrandes en guise de célébration : un homme lui tend un bouquet de papyri, une femme, un agneau, une paysanne agenouillée, des gerbes de blé, fruit de ses récoltes et symbole de la vie, tandis qu'une pharaonne brandit son enfant et qu'un artisan lui offre une statuette de la vache Hathor, divinité de la fertilité. Dans la suite de cette escorte, deux musiciens jouent des instruments traditionnels de Haute-Egypte, le *nayy*, sorte de flûte de pan et la *rababa*, un instrument à cordes. Ces derniers sont suivis d'un cheikh qui évoque l'islam et la vie religieuse. Si l'islam est représenté comme une part de l'héritage culturel égyptien, la *Renaissance* de Naghi est avant tout figurée par l'iconographie pharaoniste. Le cortège s'avance dans un paysage bucolique idéal planté de palmiers-dattiers dans

39 J'ai eu la chance inespérée de visiter le bâtiment du Parlement le 17 janvier 2012 et remercie chaleureusement Samir Radwan d'avoir entrepris avec moi cette visite dans des circonstances troublées, quelques jours avant l'instauration du Parlement des Frères musulmans.

40 Il s'agit toutefois d'une semi-indépendance et l'Empire britannique conserve, jusqu'en 1936, son pouvoir militaire, économique et politique en Egypte.

lequel se profilent deux felouques voguant sur le Nil. A l'extrême gauche du panneau, le peintre s'est lui-même représenté dans la foule.

Or, si cette composition se réfère, à un certain degré, aux fresques et bas-reliefs de l'Egypte ancienne, ce tableau est surtout un clin d'œil aux chefs-d'œuvre mythologiques de la Renaissance européenne, en particulier à certaines représentations du *Cortège triomphal de Diane*. Il est probable que Naghi, qui admet son admiration pour les décors peints de Fontainebleau, pense au fameux *Triomphe de Diane*, peint par Ambrosius Bosshaert durant le premier quart du XVIIème siècle, au moment où il conçoit son œuvre pour le Parlement.

Naghi ouvre ainsi la voie aux commandes de l'Etat pour des programmes décoratifs à sujets historiques[41]. En 1942, il est appelé, avec plusieurs de ses contemporains, à réaliser des tableaux décoratifs pour le Musée de la Civilisation égyptienne (*Mathaf al-hadara al-misriyya*). Tandis qu'il réalise, à cet effet, un panneau décoratif représentant *Le plébiscite de Mohamed Ali,* Mahmoud Saïd, peint, quant à lui, un imposant panneau : *L'inauguration du Canal de Suez.* Celui-ci représente l'impératrice Eugénie accompagnée de l'Empereur d'Autriche François-Joseph et du khédive Ismaïl s'avançant vers le baldaquin d'honneur offrant une vue sur l'entrée du Canal. Ils sont suivis de Ferdinand de Lesseps, ainsi que du cortège rassemblant tous les hommes d'états et de religion invités à cette occasion. A l'arrière plan se déploie le paysage du Canal et le ciel embrumé par la vapeur des navires. Cette œuvre évoque toute la grandiloquence des festivités mises en place par le khédive Ismaïl.

En 1939, tandis qu'il est à la tête du Musée d'Art moderne égyptien, Naghi commence à travailler à une grande toile intitulée *L'Ecole d'Alexandrie,* qui représente sans doute une des œuvres les plus ambitieuses de sa carrière[42].

41 En 1936, Naghi est chargé de réaliser une série de cinq panneaux de grande dimension destinés à décorer l'hôpital al-Moassa d'Alexandrie inauguré la même année. Naghi peint des épisodes de l'histoire de la médecine dans le monde arabe : *Imhotep ou la médecine chez les anciens Egyptiens, La médecine sauvant l'enfance* ou *Moïse sauvé des eaux, Avicenne* ou *La médecine chez les arabes, La médecine au village* et *Le roi posant la première pierre*.

42 Deux études préparatoires à l'huile pour *L'Ecole d'Alexandrie*, datées de 1949, sont conservées au Musée Mohamed Naghi.

Il y travaillera, en effet, pendant plus de dix ans, l'emportant même avec lui lors de ses déplacements diplomatiques. C'est finalement vers la fin de sa vie, en 1952, qu'il achèvera *L'Ecole d'Alexandrie*[43] dans son « studio des pyramides », une villa-atelier construite à Gizeh d'après les plans de son ami Dimitri Diacomides, architecte et critique d'art d'origine grecque[44].

Fig. 5.11 : Mohamed Naghi, *L'Ecole d'Alexandrie*, huile sur toile, 7 × 3 m, 1952. Source : Naghi et *al.*, *Mohamed Naghi (1888–1956) : un impressionniste égyptien*, Le Caire, Les Cahiers de Chabramant, 1988.



Le titre de cette œuvre, on l'aura compris, fait écho à la fresque de Raphaël, *L'Ecole d'Athène*s, peinte entre 1509 et 1511 à la commande du Pape Jules II pour orner la Chambre de la Signature du Vatican. L'ambition est donc de taille puisque Naghi aspire à rendre un tribut au maître du *cinquecento*. Si Raphaël avait voulu, dans *L'Ecole d'Athènes*, dépeindre le triomphe de la Rome moderne, de la Raison et de la Foi en présentant une synthèse de la pensée philosophique et théologique de la Grèce antique sous les traits de

43 Du vivant de Naghi, *L'Ecole d'Alexandrie* est présentée au public lors de la Biennale de Venise en 1954 avant d'être acquise, après son décès en 1956, par la Municipalité d'Alexandrie pour orner la salle des réunions de la ville.

44 La villa est construite en 1952 par Dimitri Diacomides dans le quartier de Hadaiq al-Ahram près des pyramides de Gizeh. Après la mort de Naghi et grâce aux démarches entreprises par sa sœur Effat, le ministère de la Culture rachète la villa afin d'en faire un musée dédié au peintre. Le Musée Mohamed Naghi sera inauguré le 13 juillet 1968 sous les auspices du ministre de la Culture Sarwat Okasha.

penseurs contemporains, Naghi ambitionne de transposer cette idée sur l'autre rive de la Méditerranée, à Alexandrie.

Naghi y dépeint les intellectuels, les écrivains, les théologiens et les artistes qu'il considère comme les initiateurs du projet de la *nahda*. La scène s'inscrit dans le paysage idéal architecturé de la ville antique d'Alexandrie. Le groupe central forme une composition pyramidale dont le point culminant est la statue équestre du fondateur de la ville, Alexandre le Grand. Devant celle-ci, Alexandrie, fille du conquérant, se penche vers le philosophe Averroès qui incarne le rayonnement de la pensée arabe et qui reçoit des mains du savant grec Archimède, la Connaissance, symbolisée par un parchemin. A la gauche d'Averroès, un groupe évoque les trois religions monothéistes. L'islam est représenté par les trois théologiens réformistes de l'*islah*, Jamal al-Din al-Afghani, Mohamed Abdouh et Moustafa Abdel Raziq (1885–1947), qui incarnent la conciliation de la foi musulmane et de la pensée moderne. A la suite de ces derniers, le judaïsme est figuré par un groupe brandissant *La Septante*, traduction grecque de l'Ancien Testament réalisée à Alexandrie[45]. Le christianisme est évoqué par la figure de Sainte Catherine d'Alexandrie dont le monastère se trouve au Mont Sinaï, assise par terre et vêtue de blanc, peinte à l'effigie de la sœur de l'artiste, Effat Naghi.

Le groupe de gauche est formé par les *nahdawi* égyptiens. Succédant au groupe des théologiens, défilent le poète Ahmed Shawqi, l'intellectuelle Hoda Charaoui et le sculpteur Mahmoud Moukhtar. Derrière eux, le personnage coiffé du tarbouche est l'écrivain et penseur nationaliste Ahmed Loutfi al-Sayed. Ce dernier est accompagné de l'écrivain Taha Hussein, tenu par le bras par son épouse, Suzanne Taha Hussein. Enfin, à l'extrême gauche, Mohamed Naghi s'est représenté lui-même, tenant ses grands pinceaux avec lesquels il avait réalisé *La Renaissance de l'Egypte*. A ses côtés se trouve le peintre Mahmoud Saïd ainsi qu'un personnage antique représentant Dionysos.

45 La Septante désigne la traduction grecque de la Torah réalisée à Alexandrie au IIIème siècle avant J. C.

Le groupe de l'Alexandrie cosmopolite à la droite de la composition témoigne de l'admiration de Naghi pour les futuristes italiens puisqu'il y dépeint, derrière Archimède, le fondateur du mouvement, Filippo Tommaso Marinetti né à Alexandrie, ainsi que le poète Giuseppe Ungaretti, qui fut son camarade de classe à l'Ecole suisse d'Alexandrie. A l'extrême droite du tableau Naghi rend hommage aux grecs d'Alexandrie à travers les figures du poète Constantin Cavafy (1863–1933) et de l'écrivain et peintre Nicos Nicolaides (1884–1956). Ainsi, en délocalisant *L'Ecole d'Athènes* à Alexandrie, Naghi met en relief d'autres centres de diffusion de la Connaissance et de la Foi à travers la synthèse d'individualités collectives. Il innove ainsi la tradition de la peinture historiciste en recontextualisant la pensée moderne de la civilisation méditerranéenne.

4. Art et ruralité : Le *statu quo* du fellah

> Ce peuple, qui a produit la première civilisation ou au moins une civilisation très originale dont l'histoire remplit cinquante siècles de durée, présente des particularités non moins originales. La durée et la stabilité.
>
> Henry Habib Ayrout

L'agriculture constitue dès le XIXème siècle un pilier économique, politique et social de la vie égyptienne. Sous le règne d'Abbas Hilmi II, le 22 avril 1898, est fondée la Société khédiviale d'Agriculture qui réunit plusieurs centaines de propriétaires terriens dans le but d'améliorer la production et les techniques agricoles. Celle-ci organise, dès 1916, de grandes expositions agricoles et industrielles afin de sensibiliser les propriétaires et les commerciaux aux nouveaux moyens d'exploitation.

Ces expositions prennent de l'envergure sous le règne de Fouad Ier, lorsque la Société devient la Société royale d'Agriculture. L'Exposition de 1926, qui se tient au mois de mai au palais de la Société à Gezireh, déploie, en effet, d'importants dispositifs pour promouvoir l'économie agricole. Hormis l'outillage, les machines, les produits et les cartographies des régions arables, une place centrale y est accordée au coton, produit phare de l'économie du pays[46].

Au même moment émerge une prise de conscience quant à la condition du fellah qui stimule une réflexion sur la question de la réforme du système agraire. Une redistribution des terres cultivables est alors envisagée puisque près de la moitié appartient à de grands propriétaires terriens qui représentent seulement 1.5 % de la population totale de l'Egypte[47]. Cette situation pousse certains intellectuels et propriétaires, tel que Mirrit Boutros Ghali[48], à proposer des solutions qui mèneront à la première Réforme agraire instituée par Gamal Abdel Nasser en septembre 1952. Celle-ci, visant en premier lieu à déposséder les propriétaires terriens liés à l'ex-monarchie, ne bouleversera néanmoins pas l'ancien système et la condition du fellah restera quasiment inchangée[49].

46 Saïd 1926, p. 6.
47 Radwan (Samir) 2013 p. 162.
48 Boutros Ghali 1947, p. 3–66.
49 « La Réforme agraire de 1952 ainsi que les mesures prises ultérieurement en 1961 et 1969 n'ont pas abouti à un bouleversement radical de l'ancien système. En effet, seulement 13% des terres sont redistribuées à quelque 9% de la population rurale ». Radwan (Samir) 2013, p. 164. Voir également : Radwan, Lee 1986.

Fig. 5.12 : Ali Kamel al-Dib, *Agriculture*, huile sur toile, 81.5 × 120 cm, 1937. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



De cette réflexion autour de la réforme agraire, découlent plusieurs recherches sur les moyens permettant d'améliorer les conditions de vie du fellah, en particulier au niveau de l'hygiène, de la santé et de l'habitat. Après la parution de plusieurs études sur l'anatomie du village rural[50], les architectes égyptiens se mettent en quête de nouvelles solutions constructives et conçoivent des projets pour des *'izba*-modèles[51] (propriétés agricoles) et des programmes de logements ruraux, dont l'exemple le plus emblématique est sans doute le village de Nouveau Gourna construit par Hassan Fathy en 1942[52].

D'une manière générale, ce mouvement fellahiste est motivé par l'idée qu'aucun changement ne s'est opéré dans le mode de vie du paysan égyptien depuis des millénaires. Cette idée est clairement formulée par Henry

50 Mosseri, Audebeau 1921 ; Hug, Lozach 1930.
51 La *'izba* est une grande ferme ou une propriété agricole. Voir à ce propos : El-Wakil (éd.) 2013, p. 170–189.
52 Voir : El-Wakil (éd.) 2013, p. 192–209.

Habib Ayrout dans son ouvrage majeur, *Mœurs et coutumes des fellahs*, paru en 1938. Dans une démarche sociologique qu'il qualifie de « géographie humaine », Ayrout prétend placer le fellah au centre de son étude, en décrivant ses caractéristiques sociétales et psychologiques[53]. Or, l'idée qui sous-tend l'ensemble de son ouvrage est celle de l'immuabilité du fellah, ce qu'il appelle le *statu quo* :

> Son [le fellah] genre de vie n'a pas changé. Depuis les temps lointains de l'Ancien Empire, au sommet de l'époque dynastique, il s'est maintenu et s'est conservé. Tour à tour possédé par les Perses, les Grecs, les Romains, les Byzantins, les Arabes, les Turcs, les Français, les Anglais, possession de plusieurs siècles ou de quelques années, il est resté tel quel. Aujourd'hui encore, au « réveil » de l'Egypte, à sa libération, à son évolution, il participe peu ou pas. […] Peuple réceptif, mais imperméable. Patient, mais résistant. Vivant depuis si longtemps au carrefour des continents et des routes internationales, dans un pays qui a été le théâtre des plus grands évènements de l'histoire, ce peuple reste tranquille et stable comme le fond de la mer sous les vagues en furie[54].

Bien que cette théorie du *statu quo* soit largement remise en question à partir des années 1960[55], dans les années 1930, elle correspond parfaitement au discours des idéologues nationalistes qui envisagent le fellah comme l'héritier d'une culture « imperméable » aux occupations étrangères et *a fortiori* comme le garant d'une culture homogène et authentique[56].

Cette vision nourrit également l'imaginaire rural des écrivains[57] comme Tawfiq al-Hakim, qui dans son roman *L'âme retrouvée* (*Awdat al-ruh*), publié en 1933, place le fellah au centre de son récit comme le gardien d'une « âme égyptienne » qui est « retrouvée » grâce à la solidarité de

53 Ayrout 1938, p. 12.
54 *Ibid.*, p. 15.
55 Jacques Berques reprend en effet cette idée, expliquant que la servitude ne doit pas être confondue avec le « statu quo » et que la capacité des paysans à soutenir tous ces changements relève d'une capacité sociale de conservation : « Cette capacité de changement ne serait pas telle si elle n'était liée à une capacité de conservation. L'une et l'autre tiennent à l'incroyable densité de la pratique sociale ». Berques 1967, p. 52.
56 Ayrout 1938, p. 15.
57 Pour une analyse de la ruralité dans la littérature moderne égyptienne, voir : Selim 2004.

la Révolution de 1919. Mouhsin, un des héros de ce récit, prend conscience de la condition du paysan lorsqu'il rend visite à ses parents dans leur *'izba* familiale située près de Damanhour. Il évoque alors implicitement l'idée d'Ayrout lorsqu'il constate que le fellah est « un peuple qui conserve toujours en lui la même âme »[58]. Il relève également qu'en dépit des difficultés de son labeur et de sa condition de vie, il est toujours gai et insouciant, un optimisme qui, comme l'idée du *statu quo*, se reflète dans les représentations plastiques, dans lesquelles le fellah n'a pas d'identité, pas d'histoire mais incarne une entité indissociable de la terre qu'il travaille.

En 1928, Mohamed Naghi peint un tableau à l'huile intitulé *Le village* qui sera exposé, près d'une décennie plus tard, à l'Exposition des arts et techniques de la vie moderne en 1937 à Paris. Cette œuvre peut être considérée comme une fresque sociale de la ruralité qui évoque tous les paradoxes inhérents au rapport propriétaire-fellah, en particulier, l'intérêt social des grands propriétaires terriens qui eux-mêmes perpétuent un système quasi-féodal.

Fig. 5.13 : Mohamed Naghi, *Le village,* huile sur toile, 1928.
Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie.



58 El-Hakim 1937, p. 157.

Le village représente la *ʿizba* familiale de l'artiste, une grande propriété située dans le village d'Abou Hoummous dans la région de Mahmoudiya. Au centre de la composition, un paysan est assis parterre devant un sac en jute rempli de coton. Les propriétaires de la *ʿizba*, quant à eux, sont placés de part et d'autre du tableau selon la disposition traditionnelle des mécènes propre à la Renaissance européenne. A droite, assis sur une chaise, le patriarche, Moussa Naghi Bey, est habillé à l'occidentale, en *gentleman farmer*. Derrière lui, sa fille, Effat Naghi, élégamment vêtue d'une robe à fleurs, porte un panier en osier rempli de légumes fraîchement cueillis. A gauche, la figure de l'héritier, Mohamed Naghi apparaît modestement derrière la forte stature du *ʿumda* (maire) du village.

L'atmosphère de la scène est marquée par une tension ambigüe. Le *ʿumda*, dirigé par deux paysans, s'avance vers le propriétaire, vraisemblablement dans le but d'une négociation. Le regard de Moussa Naghi Bey trahit le sentiment d'appréhension face au nouvel arrivant. Cette tension est soulignée par la présence d'un chat courbant l'échine. La composition dépeint la proximité entre les propriétaires terriens et le fellah autant qu'elle marque clairement la différence d'appartenance sociale. Tandis que le paysan est assis parterre et vêtu de la traditionnelle djellaba, Naghi Bey est assis sur une chaise habillé, comme ses enfants, à l'européenne. En revanche, la scène ne se déroule pas dans la propriété des *bashawat* (propriétaires) mais dans le village de la *ʿizba*, constitué de simples structures de terre crue au couvrement de paille. Moussa Naghi Bey est ainsi descendu au village, on lui a apporté une chaise, et il est à l'écoute des demandes de ses employés. La présence d'éléments matériels marquant la distinction, tels que les vêtements, les chaussures (tous les fellahs sont pied nus) et la chaise, rappellent une scène qui se déroule dans la *ʿizba* du jeune Mouhsin dans le roman de Tawfiq al-Hakim. La mère de ce dernier, égyptienne d'ascendance turque, ne cesse de vouloir marquer la distinction avec les fellahs par le biais de signes externes, s'adressant aux paysans de sa *ʿizba* :

– Comment veux-tu, ignorant, que nous mangions du pain de paysans ?

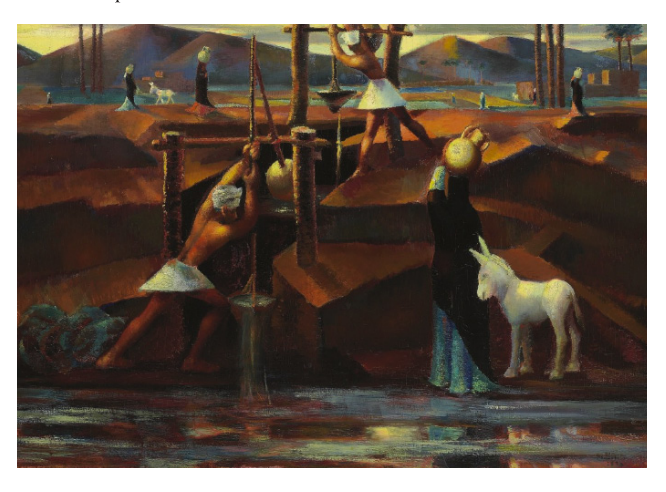
Le bonhomme répondit étonné :

– C'est du pain frais, madame. Il a été mis au four aujourd'hui ; et c'est ma femme qui l'a pétri, elle-même, pour vous…
– Quelle horreur ! Moi, manger de ce pain-là ! Ah ! non ! Envoie, tout de suite un fellah chercher du pain européen à Damanhour[59].

Cet extrait reflète bien l'attitude des propriétaires terriens qui est évidente dans *Le village* de Naghi. Cette œuvre est néanmoins une des rares à illustrer ces tensions sociales car dans d'autres représentations contemporaines, le monde rural est généralement représenté comme idéal et hors du temps.

Ali Kamel al-Dib (1909–1997), dans son tableau intitulé *Agriculture,* évoque le retour paisible des champs dans un univers où le propriétaire terrien n'existe pas : la campagne appartient au fellah qui, lui-même, appartient à la terre de ses ancêtres. Cela est également le cas dans de nombreuses œuvres de Mahmoud Saïd, comme *L'île Heureuse* (1927), qui évoque l'idée d'un paradis perdu : une fellaha avec son enfant à dos d'âne sont les seuls habitants d'un petit lopin de terre entouré d'eau.

Fig. 5.14 : Mahmoud Saïd, *Les chadoufs*, huile sur panneau, 89.5 × 116.7 cm, 1934, collection privée. © Mathaf : Arab Museum of Modern Art, Doha.



59 El-Hakim, 1937, p. 137.

Ces œuvres, apparemment exemptes de tout engagement social, opèrent une prise de distance avec la réalité de la condition du fellah qui se situe pourtant au cœur des débats intellectuels. Il faudra, en effet, attendre les années 1940, pour voir s’exprimer clairement dans les arts plastiques une critique sociale engagée. Avant cela, c’est bien l’idée du *statu quo* qui prime donnant lieu à une iconographie pharaoniste et fellahiste qui s’entremêlent constamment, comme on peut le voir dans *Les chadoufs* (1934) de Mahmoud Saïd. Cette idée se reflète également dans la scénographie d’une institution majeure, créée à l’initiative de Fouad Ier, le Musée agricole du Caire.


Fig. 5.15 : Vue extérieure du Musée agricole du Caire. © Dimitri Montanini.



C’est au cours d’un voyage diplomatique qu’il entreprend en Hongrie[60], que Fouad Ier découvre le Musée d’Agriculture de Budapest qui lui inspirera l’idée de fonder une institution similaire en Egypte. Impressionné par sa collection née de l’Exposition millénaire de 1896[61], Fouad Ier y voit

60 Fouad Ier effectue vraisemblablement ce séjour en Hongrie entre 1929 et 1930.

61 La collection est rassemblée par le ministère de l’Agriculture hongrois dès 1896 à l’occasion de l’Exposition millénaire commémorant l’arrivée des Hongrois dans le

un moyen efficace pour promouvoir l'agriculture en Egypte et surmonter la crise économique liée à la Dépression de 1929 dont les répercussions sur le commerce du coton sont désastreuses[62]. Il charge alors son ministre de l'Agriculture, Hafez Hassan, de mettre en œuvre l'ambitieux projet sur le modèle hongrois. Ce dernier commence par lancer un « Appel à la nation égyptienne » en février 1931 pour financer la construction du Musée agricole Fouad Ier[63].

La collection du Musée rassemble, à ses débuts, des objets liés à l'élevage, la pêche, la fabrication de produits laitiers, l'abatage, ainsi que des objets de taxidermie et des œuvres d'art provenant des expositions agricoles et industrielles organisées par la Société royale d'Agriculture et de dons privés. L'institution fonctionne également comme un laboratoire scientifique expérimental pour le rendement des cultures et de l'élevage.

C'est un vaste terrain provenant d'un *waqf* effectué par la princesse Fatma Ismaïl (1851–1920), fille du khédive Ismaïl[64], situé à Gizeh, qui est choisi pour établir le Musée. Cet ambitieux programme architectural implique la construction de trois bâtiments conçus dans un style Art Déco classicisant aux façades ornées de frises et de médaillons en stuc qui

bassin des Carpates. Elle sera déposée ensuite dans le château de Vajdahunyad (appelé également Château du bois-de-ville), situé sur l'île de Széchenyi à Városliget construit en 1897 dans un style éclectique par l'architecte Hongrois Ignác Alpár.

62 Owen, Şevket 1998, p. 40–42.

63 « Notre nouveau Musée servira à notre nation non seulement d'exposition permanente des meilleurs produits de toutes les branches de l'agriculture égyptienne, mais il sera aussi un stimulant constant pour nos fermiers en vue d'améliorer leurs bestiaux, leur cultures et leurs produits, d'enrichir le sol, de combattre les épidémies des animaux et des plantes, d'améliorer et de rendre plus profitable leur labeur et leur production, d'augmenter leurs connaissances et de rendre plus agréable leur vie de propriétaires fonciers et de cultivateurs du riche sol d'Egypte », Hassan 1931, AnE, Fonds Abdin, 0069-026591.

64 De son vivant, en 1914, la princesse Fatma Ismaïl avait fait don de son palais et de plus de 150.000 m² de terrains environnants pour fonder un *waqf* accordé à la construction de l'Université du Caire dont une partie des revenus était consacrée à l'envoi annuel d'étudiants en Europe. En 1929, le Conseil des ministres décide d'allouer une partie de ce don, comprenant le palais de la princesse et les 30 feddans qui l'entourent au ministère de l'Agriculture pour y établir le Musée agricole.

évoquent les produits agricoles et les animaux domestiques. La construction de l'ensemble du complexe muséal s'échelonne sur plusieurs années avant qu'il ne soit inauguré officiellement, le 16 janvier 1938, sous les auspices de Farouk Ier.

De manière intéressante, le Musée fonctionne comme une franchise du Musée d'Agriculture de Budapest concédée par la Hongrie à l'Egypte, puisqu'au-delà d'importer le concept muséologique, un accord entre les deux pays stipule que le directeur de l'institution égyptienne doit être hongrois[65]. Ainsi, pour la conception et l'organisation de la collection, Fouad Ier engage Alajos Paikert, qui n'est autre que le directeur du Musée d'Agriculture de Budapest. Dès son arrivée au Caire, Paikert doit faire face à un immense chantier en cours et se plaint à maintes reprises, dans ses correspondances, de la lenteur d'exécution des travaux et du manque de professionnalisme des fonctionnaires égyptiens[66], raisons pour lesquelles il quitte prématurément son poste. Paikert est alors remplacé par un philosophe et politologue hongrois du nom de Ivan Nagy qui achète entre 1932 et 1936, des quantités de spécimens de plantes, d'échantillons d'herboristerie, d'appareils techniques, de machines agricoles et de photographies provenant des musées des quatre coins du monde, de même qu'il reçoit d'innombrables dons internationaux[67].

La réalisation du décor est confiée à de jeunes peintres et sculpteurs diplômés des écoles d'art égyptiennes. Engagés au service du ministère de l'Agriculture, ces derniers son nombreux à contribuer à la scénographie de l'extraordinaire complexe du Musée agricole (*Mathaf al-zira'i*). Ce dernier, peu connu du public aujourd'hui, comprend quatre musées : le Musée d'Histoire naturelle (*Mathaf al-biy'a wa al-hayat*), le Musée du Coton (*Mathaf al-qutn*), le Musée de l'Agriculture de l'Egypte ancienne (*Mathaf al-*

65 Lettre de Abdel Fattah Yahya, ministre des Affaires étrangères, à Parcher de Terjekfalva, ministre plénipotentiaire de Hongrie en Egypte, Le Caire, 3 janvier 1932, AnE, Fonds Ministère des Affaires étrangères, 0078-023862.

66 De Paikert, AnE, Fonds Abdin, 0069-026591.

67 Série de correspondances entre 1932 et 1936 entre les différentes Légations royales d'Egypte aux musées européens pour l'achat de produits destinés au Musée agricole, AnE, Fonds Fonds Ministère des Affaires étrangères, 0078-023862.

zira'a al-misriyya al-qadima) et le Musée des Collections de l'Héritage (*Mathaf al-muqtanayat al-turathiyya*).

En visitant le Musée agricole de l'Egypte ancienne, l'on peut s'étonner de voir trôner, au milieu d'une étonnante collection d'animaux domestiques momifiés, de céréales et de galettes de pain antiques, une reproduction de la statue du *Nil* dont l'original est conservé au Vatican. En réalité, la copie du fameux marbre antique découvert à Rome en 1513 près de l'Eglise de la Minerve est la première œuvre d'art commandée par Fouad Ier en 1934 pour décorer le Musée. Ce groupe allégorique du Nil symbolisé par un colosse à demi couché, adossé à un sphinx hellénisant entouré de *putti*, constitue sans doute, aux yeux du souverain, la pièce idéale pour évoquer la prospérité agricole du pays[68]. Le Vatican répond alors favorablement à la demande du roi offrant même de reproduire gratuitement la statue et ce, afin de prouver « combien est vive la part de sympathie que le Saint Siège entend avoir pour un Institut qui porte le nom de sa Majesté le roi Fouad Ier »[69]. La reproduction du marbre est confiée aux sculpteurs des palais pontificaux avant d'être envoyée en Egypte pour décorer le Musée[70].

Une importante partie du dispositif muséal est dédiée aux dioramas qui représentent des scènes de la vie quotidienne : les potiers, les tisserands, les vanneurs, les souffleurs de verre ainsi que le café du village, le mariage et le *moulid*, sont animés par des mannequins de plâtre et des décors qui créent l'illusion d'un paysage ou d'un cadre architecturé[71]. Ceux-ci sont l'œuvre d'Ali al-Ahwani, élève de la première volée de Paolo Forcella à l'Ecole des

68 Fouad Ier confie la négociation de l'exécution de la copie avec le Vatican à Sahab Rifaat al-Maz qui sera nommé commissaire de l'Exposition égyptienne de la Biennale de Venise. Ce dernier semble jouer un rôle de premier plan en tant qu'intermédiaire entre l'Italie et l'Egypte concernant les questions culturelles sous le règne de Fouad Ier.

69 Lettre de Bartolomeo Nogara, directeur général de l'Office central des Monuments, Musées et Galeries pontificaux de l'Etat du Vatican au Professeur Sahab Rifaat al-Maz, secrétaire de l'Académie égyptienne de Rome, Rome, 9 février 1934, AnE, Fonds Ministère des Affaires étrangères, 0078-023862.

70 L'exécution revient aux sculpteurs Carmine Tripodi et Guido Galli. Lettre de Bartolomeo Nogara, AnE, Fonds Ministère des Affaires étrangères, 0078-023862.

71 A propos de la scénographie du Musée agricole du Caire, voir également : Radwan 2015.

Beaux-Arts du Caire, qui est engagé en tant que dessinateur pour le compte du ministère de l’Agriculture au retour de sa mission scolaire à Rome. On lui doit également trois grands tableaux décoratifs exposés à l’entrée de l’actuel Musée du Coton[72], datés de 1937, qui illustrent les différentes étapes de la culture du coton : la cueillette, l’empaquetage dans de grands sacs de jute, et le transport à dos de chameaux[73].

Fig. 5.16 : *Le Café du village*, diorama du Musée agricole du Caire, décors peints par Ali al-Ahwani. © Dimitri Montanini.



72 Le Musée du Coton abrite une collection d’objets en lien avec l’histoire de la culture du coton, diverses variétés de plants dédiés à l’exportation, des échantillons de textiles, de terreau ainsi que des rouets de filature. Si la collection du Coton est formée à partir de la création du Musée agricole, ce n’est qu’en 1996 qu’est créé le Musée à l’initiative de son directeur d’alors, l’ingénieur Mohamed Husseini al-Aqqad.

73 En raison de leur date, leur format et leur sujet, ces trois panneaux ont certainement été exécutés pour le Pavillon d’Egypte de l’Exposition de 1937 à Paris avant d’être acquis par le ministère de l’Agriculture.

Fig. 5.17 : *Le tisserand*, diorama du Musée agricole du Caire.
© Dimitri Montanini.

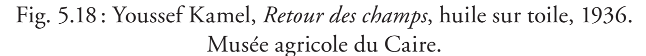


Dans le parc du Musée agricole se trouve l'ancien palais de la princesse Fatma Ismaïl qui conserve, d'une part, son mobilier ancien et ses objets décoratifs et, d'autre part, une exceptionnelle collection de peintures et de sculptures modernes ayant pour thème la ruralité. Cette riche collection qui vient compléter celle du Musée d'art moderne égyptien est toutefois moins connue du public. Le palais, rebaptisé Musée des Collections de l'Héritage (*Mathaf al-muqtanayat al-turathiya*)[74], réunit plus d'une centaine d'œuvres[75]

74 Le Musée des Collections de l'Héritage est inauguré par le président Hosni Moubarak le 8 juillet 2004.

75 Comme dans le cas du Musée d'Art moderne égyptien, du Musée Mohamed Mahmoud Khalil et bien d'autres institutions muséales égyptiennes, il n'existe pas de catalogue des œuvres.

réalisées entre les années 1920 et 1960. L’ensemble de cette collection fellahiste unique, dont le catalogage systématique reste encore à faire, témoigne d’une production considérable autour de la thématique de la paysannerie dans la production moderne égyptienne pendant plus d’un demi-siècle[76]. D’une manière générale, la scénographie du Musée agricole du Caire atteste de l’importance accordée aux pratiques artisanales qui, tout comme les pratiques agricoles, participent de la définition des identités égyptiennes durant les années 1920 et 1930.


Fig. 5.18 : Youssef Kamel, *Retour des champs*, huile sur toile, 1936.
Musée agricole du Caire.



76 En dépit de l’absence de catalogage, nous pouvons suggérer que cette collection se constitue progressivement à partir d’acquisitions de la Société royale d’Agriculture et du ministère de l’Agriculture. Elle comprend des œuvres rares d’artistes européens établis en Egypte tels que Roger Bréval, Amélia Casonato, Giuseppe Sebasti, et le paysagiste d’origine turque, Hidayet.

Chapitre 6
La résurgence des arts « mineurs »

L'artisanat n'est pas, comme on le considère généralement, un simple moyen de production, moyen que l'on tient pour démodé, dépassé par le machinisme. C'est bien plutôt un stade de développement, une forme d'activité qui découle des aptitudes fondamentales de l'être humain.

Ramsès Wissa Wassef

1. Existe-t-il un art populaire en Egypte ?

L'intérêt pour le fellah et la ruralité dont il a été question dans le chapitre précédent est intimement lié à l'étude scientifique des arts populaires de l'ethnographie développée par le biais d'explorateurs et de naturalistes européens venus étudier, analyser et classer, les mœurs et coutumes des peuples dits « primitifs » de la vallée du Nil durant les campagnes africaines du khédive Ismaïl. L'un d'entre eux, l'Allemand Georges Schweinfurth, est à l'origine de la création de la très influente Société khédiviale de Géographie fondée en 1875. L'Egypte est ainsi le troisième pays au monde, après l'Angleterre et la France, à se doter d'une société de géographie, dont l'objectif est avant tout de légitimer l'expansion coloniale de l'Egypte en Afrique, en particulier au Soudan.

L'idée de la création d'un Musée ethnographique au Caire intervient dans le cadre de la reconquête du Soudan (1896–1898) dirigée par l'officier britannique Horatio Herbert Kitchener[1]. Inauguré officiellement le

1 L'idée de créer un Musée ethnographique en Egypte avait déjà été formulée suite au IIIème Congrès international de Géographie de Venise en septembre 1881. La

12 décembre 1898, sous les auspices du khédive Abbas Hilmi II, le Musée a pour objectif de conserver et d'inventorier les objets de la campagne africaine. La Société de Géographie est alors dirigée par Onofrio Abbate Pacha, amateur d'art et président du Cercle artistique, selon lequel le Musée doit constituer « le trait d'union de toutes les époques, de la formation de la vallée alluviale du Nil, jusqu'à nos jours »[2].

Aux objets ramenés du Soudan et d'Afrique centrale[3], s'ajoutent progressivement des pièces égyptiennes, des objets usuels de la vie quotidienne qui sont regroupés au rez-de-chaussée de la Société de Géographie et présentés sous le nom d'« expositions folkloriques » ou d'« art populaire ». En 1938, le Musée ethnographique présente des figurines sculptées par la princesse Samiha Hussein vêtues de divers costumes traditionnels égyptiens, mamelouke, ottoman, paysan etc., qui rappelent, par leur naturalisme, les mannequins réalisés quelques années plus tôt pour le Musée agricole Fouad I[er]. L'ethnographie nationale se développe donc en parallèle de l'ethnographie coloniale et selon la même démarche scientifique taxonomique héritée du XIX[ème] siècle. Des études, telles que le célèbre ouvrage de l'orientaliste William Edward Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptian* publié en 1895, bien que s'inscrivant dans le contexte de l'expansion coloniale de la Grande-Bretagne, deviennent des références majeure de l'étude des us et coutumes en Egypte regroupés sous le nom d'« art populaire ».

section égyptienne organisée par la Société de Géographie comprenait des objets ethnographiques provenant du Soudan, de la Corne de l'Afrique et de la région des Grands Lacs. Perrin 2005, p. 3.

2 *Ibid.*, p. 6.

3 Les Expositions industrielles et agricoles exposent toutes sortes d'objets provenant du Soudan. Marques 1936, p. 13–14.

Fig. 6.1 : Figurines sculptées par la princesse Samiha Hussein pour le Musée ethnographique. Source : *Images*, n° spécial publié à l'occasion du cinquantenaire de la maison *al-Hilal*, 1938. © Centre d'études alexandrines.



Dans cette perspective, l'étude scientifique de la Nubie aura également un impact significatif sur l'ethnographie nationale et, en conséquence, sur les arts plastiques. Dans le sens du *statu quo* du fellah formulé par Henry Habib Ayrout, l'idée que les Nubiens, longtemps coupés du reste de l'Egypte, préservent un mode de vie traditionnel et authentique, est largement répandue. L'inondation partielle des terres cultivables de la Nubie à la suite de la surélévation du premier barrage entre 1929 et 1934 apparaît comme une menace sur cette culture de même qu'elle implique l'exode massif des Nubiens vers les villes de Basse-Egypte. La crainte de voir disparaître cette part de l'héritage culturel, contribue, dans une large mesure, à l'intérêt grandissant des artistes pour le patrimoine intangible de Haute-Egypte, en particulier pour les traditions liées à la danse et à la musique traditionnelle.

Fig. 6.2 : Ragheb Ayad, *Danse nubienne*, huile sur toile, 62 × 70 cm, 1937. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



En 1937, Ragheb Ayad peint une scène intitulée *Danse nubienne* qui se tient dans l'intimité de la cour intérieure d'une maison vernaculaire construite en terre crue, dans laquelle se déroule une scène de *zar*, une danse de transe cathartique pratiquée généralement par les femmes pour éloigner le mauvais œil. Dans le registre des danses traditionnelles de Haute-Egypte, la danse au bâton, appelée *tahtib* est un sujet largement représenté. Ali Kamel al-Dib, dépeint cette pratique populaire qui se situe à mi-chemin entre l'art martial et la danse et qui trouve son origine dans les anciens combats claniques. Mahmoud Saïd, quant à lui, porte un inté-

rêt particulier aux scènes de communion qu'il s'agisse de rites religieux ou de danses de transes. En 1929, il peint son fameux tableau, *Les derviches tourneurs*[4] qui évoque le mouvement exalté et la virevolte frénétique des corps en transe, accentué par les robes flottantes, les tarbouches allongés et les bras élancés des derviches, sortes de marionnettes manipulées par le divin. *Les derviches tourneurs* préfigure une œuvre plus tardive de Saïd, *Le zikr* (1937), qui représente le rituel soufi consistant en la prononciation rythmique du nom d'Allah, du prophète et de ses attributs entrainant le corps dans un balancement continu, la tête en direction du sol.

Si les pratiques traditionnelles comme le *zar*, le *zikr* ou le *tahtib* sont couramment représentées, les scènes religieuses, se référant à l'islam ou au christianisme, sont relativement rares. L'absence de ces dernières dans la production des années 1920 et 1930 peut être mise en parallèle avec le discours politique dominant qui tend à mettre en avant l'unité nationale davantage à travers des valeurs territoriales que religieuses. Par conséquent, si les vues extérieures de mosquées ou d'églises coptes constituent des sujets courants incorporés aux vues pittoresques qui s'inscrivent dans une tradition orientaliste, il est plus inhabituel de trouver des scènes qui se déroulent à l'intérieur d'édifices religieux.

4 *Les derviches tourneurs,* qui provient à l'origine de la collection de Mohamed Saïd Farsi, a été vendu chez Christie's Dubaï, le 26 octobre 2010 (vente 7895) pour 2.546.500 $, un prix encore jamais atteint pour une peinture moderne égyptienne.

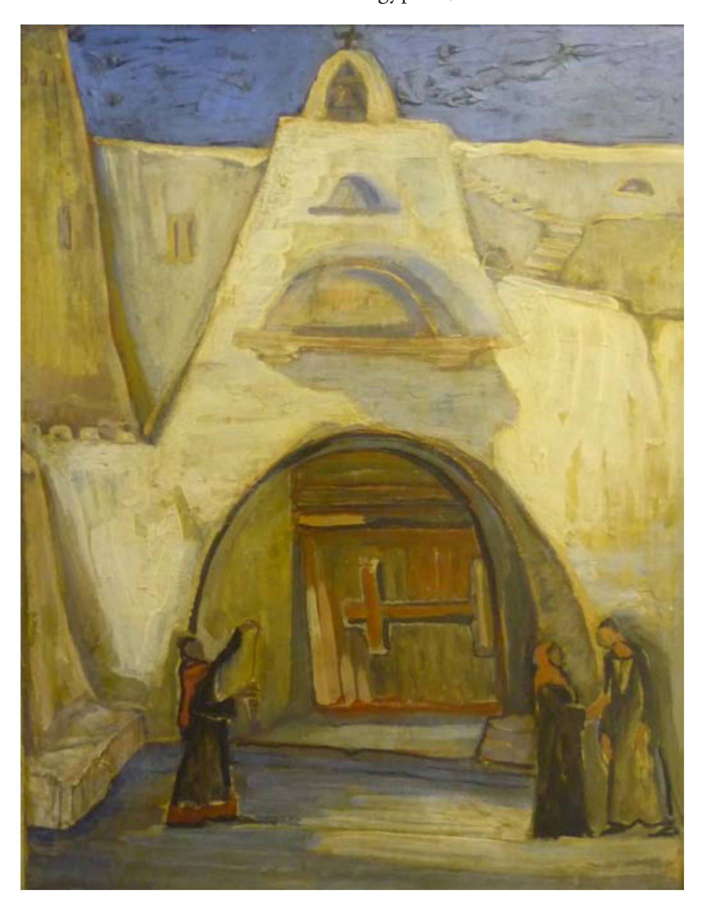
Fig. 6.3 : Mahmoud Saïd, *Prière*, huile sur panneau, 58 × 79 cm, 1934.
Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



Mahmoud Saïd est un des seuls peintres de sa génération à représenter des scènes religieuses musulmanes. Dans une solide composition intitulée *Prière* (1934), il dépeint l'intérieur d'une mosquée lors de la prière du vendredi. Les fidèles y forment une masse en communion, sorte d'arc en ciel défini par la gamme de couleurs de leurs djellabas baignées d'une lumière chaude. La cohésion de l'ensemble est rendue par la courbure des corps prosternés qui fait écho aux voûtes de la galerie de la mosquée. Hormis les scènes religieuses musulmanes, on doit également à Saïd des sujets chrétiens, comme, par exemple, *Saint Georges et le dragon* (1927), un des saints majeurs des Coptes d'Egypte, dont la composition rappelle l'œuvre célèbre du même nom peinte par Raphaël (1503–1505, Louvre, Paris). Par ailleurs, son tableau intitulé *Exode* (1939), bien qu'il fasse allusion à la guerre, représente un couple nu et leur enfant fuyant une ville embrasée, qui fait écho à certaines représentations d'*Adam et Eve chassés du Paradis*, comme

la célèbre fresque de Masaccio dans la chapelle Brancacci à Florence, dont Saïd a certainement connaissance. Cela montre qu'il n'est pas inhabituel pour les pionniers musulmans de peindre des sujets religieux chrétiens et vice et versa. Rappelons, à ce propos, que Mohamed Naghi peint des cérémonies religieuses chrétiennes lorsqu'il est en poste à Addis-Abeba et que la première œuvre qu'Ahmed Sabry présente au Salon d'Automne à Paris en 1929 est le portrait d'une Nonne.

Fig. 6.4 : Ragheb Ayad, *Entrée du monastère al-Saryan*, huile sur panneau, 66 × 50.5 cm, 1963. Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



En outre, les peintres coptes sont appelés à réaliser des décors d'églises. Ayad décore plusieurs édifices religieux dans les années 1930 et 1940, comme l'église et la salle des fêtes de l'Ecole des Frères à Zaher, la Cathédrale copte de Sohag, les églises catholiques de Minia et Samalout. Il peint également des scènes de liturgie ainsi qu'une *Nativité* (1961) qu'il place sur les rives du Nil. Son épouse, Emma Caly-Ayad, participe, quant à elle, en 1970, avec Marguerite Nakhla, à la décoration intérieure de l'église copte de Sainte Marie à Zamalek construite par l'architecte Ramsès Wissa Wassef. Ces exemples constituent toutefois des exceptions et force est de constater que la représentation des traditions populaires domine le champ lexical des pionniers par rapport aux scènes religieuses.

Dans le registre des arts populaires, il est intéressant de remarquer que, dans leur représentation de l'Afrique, les pionniers adoptent une approche quasi-ethnographique, voire coloniale, en particulier en ce qui concerne le Soudan, pays duquel l'Egypte est souveraine. J'ai évoqué précédemment que certains artistes européens établis en Egypte pratiquent un genre naturaliste, à la manière des sculptures raciales de Charles Cordier. Guillaume Laplagne réalise des bustes de membres de diverses tribus africaines d'après des photographies ramenées de l'Expédition Citroën tandis que le peintre Giuseppe Sebasti (1900–1961) peint une série d'œuvres africanistes après un séjour au Soudan entrepris en 1928. Toutefois, ce type d'œuvres ne se limite pas à la production de peintres européens. En effet, les pionniers s'inscrivent dans une culture coloniale lorsqu'il s'agit de représenter des sujets en lien avec la Nubie, le Soudan ou l'Afrique subsaharienne. Mahmoud Moukhtar, par exemple, réalise un *Buste de femme africaine*[5] en 1910 tandis qu'il est encore étudiant à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire qui se distingue de l'ensemble de sa production.

5 Le modèle de cette œuvre est une cuisinière originaire du Soudan. Son certificat de travail précise : « Marsilam Abdallah, cuisinière, âge : 50 ans, lieu de naissance : Soudan, adresse : Darb al-Ahmar, signe distinctif : 4 entailles faites au rasoir sur chacune de ses joues ». Fonds Eimad Abou Ghazi.



Fig. 6.5 : Mahmoud Moukhtar, *Tête d'Africaine*, bronze, 26 × 26 × 45 cm, 1910. Musée Mahmoud Moukhtar, Le Caire.

Tandis que le sculpteur idéalise habituellement la physionomie féminine de la paysanne égyptienne, ce buste se rapproche des sculptures africanistes de son maître, Guillaume Laplagne. C'est le cas également des portraits ou des nus de femmes africaines réalisés par Amy Nimr, Sanad Basta et Ragheb Ayad dans lesquels l'idéal féminin fait place au réalisme.

Toujours est-il que les pionniers accordent une importance croissante aux arts populaires et la question de leur préservation. Le fait qu'en 1928 l'Egypte participe au premier Congrès international des Arts populaires, atteste de l'importance que revêt la valorisation de ce domaine d'un point de vue politique et culturel. Tenu à Prague en octobre 1928 et organisé par l'Institut international de Coopération intellectuelle créé en 1922 par la Société des Nations[6], cet événement d'envergure marque un tournant

6 L'Institut international de Coopération intellectuelle est l'ancêtre de l'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture (Unesco) fondée à l'issue de la Seconde Guerre mondiale en 1945.

dans l'histoire de l'étude des arts populaires qui intervient dans un climat de reconstruction physique et morale en Europe d'après-guerre. L'art populaire se profile alors comme un facteur propice à la réaffirmation des identités nationales[7].

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que l'hôte de ce Congrès soit la Tchécoslovaquie, un pays qui vient de naître sur les décombres de l'Empire austro-hongrois et qui entend promouvoir et revitaliser son héritage culturel[8]. Présidé par le célèbre historien de l'art Henri Focillon, le Congrès offre de nouvelles perspectives pour les études dites « folkloriques »[9]. L'objectif du Congrès est ainsi de formuler des résolutions au niveau international concernant les mesures de conservation de ces traditions vivantes[10].

Le gouvernement égyptien entend y figurer en bonne place et y envoie Louis Hautecoeur comme représentant de l'Egypte. Or, quelques mois après la nomination de l'historien de l'art français, un deuxième candidat, Mohamed Naghi, qui est alors attaché à la Légation royale d'Egypte à Paris, s'autoproclame représentant de l'Egypte.

L'arrivée de Naghi crée la confusion au sein du Comité d'organisation, au point que son président, Henri Focillon, s'étonnant de la présence de deux représentants du gouvernement égyptien demande au peintre-diplomate de clarifier son statut. Hautecoeur, quant à lui, non content d'apprendre qu'il sera secondé, argue qu'en sa qualité de responsable à la direction des Beaux-Arts d'Egypte, c'est à lui qu'il revient de prononcer le discours d'ouverture[11]. Après moult débats, portant principalement sur le fait qu'un européen puisse ou non représenter l'Egypte, Mohamed Naghi réussira à s'imposer et prononcera le discours inaugural.

7 Résolutions et vœux adoptés en séance plénière du premier Congrès international des Arts populaires (Prague, octobre 1928), 12–13 octobre 1928, AnE, Fonds Ministère des Affaires étrangères, 0078-000420.

8 Voir à ce sujet : *L'Art Vivant*, 15 mars 1928.

9 Focillon 1931.

10 Les résolutions du Congrès préfigurent la notion de « patrimoine immatériel » dont la convention sera adoptée bien plus tard par l'Unesco en 2003.

11 « Je vis M. Naghi qui se montra, à mon égard, de la dernière impertinence, me déclarant qu'il était égyptien, et qu'il lui appartenait de prendre la parole au Congrès ». Hautecoeur 1928, AnE, Fonds Ministère des Affaires étrangères, 0078-000420.

Dans son discours, exprimant sa crainte des conséquences néfastes du « dévorant modernisme » sur l'évolution des arts populaires en Egypte, Naghi évoque la menace que représente, selon lui, la marche aveugle de l'industrie moderne pour la préservation d'une « culture authentique ». Quant à l'existence d'un art populaire en Egypte, il affirme qu'il s'agit simplement de le faire renaître en encourageant les artisans[12].

Louis Hautecoeur, en revanche, dans son discours intitulé *L'art populaire en Egypte*[13] affirme exactement le contraire, à savoir, que les arts populaires en Egypte ont définitivement disparus et que si « l'art arabe s'est conservé par tradition, il n'est pas pensé, vécu ; il n'est plus une création d'artiste ; il est une reproduction de l'artisan », opérant ainsi une hiérarchie entre « art » et « artisanat ». Cepandant, si cette idée exprimée par une personnalité qui n'est autre que le conservateur du Louvre peut être largement admise, à ce moment-là, dans le contexte parisien, son discours va exactement à l'encontre de ce que les intellectuels égyptiens tentent de réaliser au même moment, à savoir, d'élever le statut de l'objet artisanal à celui d'objet d'art. Naghi conclura d'ailleurs en soulignant toute l'importance de la revalorisation des arts traditionnels et de l'enseignement des Arts appliqués en Egypte[14].

Le conflit qui oppose Naghi à Hautecoeur au Congrès n'est pas anodin puisqu'il reflète la préoccupation centrale des intellectuels et artistes égyptiens pour la valorisation des savoir-faire traditionnels. La condamnation de ces arts par Hautecoeur arguant de leur disparition et de l'impossibilité de les faire revivre atteste de sa méconnaissance du contexte au nom duquel il prend la parole. L'histoire donnera en effet raison à Naghi, puisque dans les années 1940, une *nahda* artisanale permettra de valoriser de nombreuses pratiques artisanales enseignées dans des écoles qui existent encore aujourd'hui.

12 Naghi 1928, AnE, Fonds Ministère des Affaires étrangères, 0078-000420.
13 Hautecoeur 1928, AnE, Fonds Ministère des Affaires étrangères, 0078-000420.
14 Naghi 1928, AnE, Fonds Ministère des Affaires étrangères, 0078-000420.

2. Hamed Saïd et le groupe des Amis de l'Art et de la Vie

L'intérêt pour les arts populaires et leur préservation ouvre la voie à un mouvement intellectuel et artistique initié par un groupe appelé les Amis de l'Art et de la Vie (*Asdiqa' al-fann wa al-hayat*), fondé au début des années 1940 par l'artiste Hamed Saïd (1908–2006) qui débute sa carrière en tant qu'enseignant de dessin à l'Ecole secondaire de Koubbeh. Ayant bénéficié d'une bourse scolaire pour la Grande-Bretagne en 1936, il est un artistes-pédagogue comme son ami Habib Gorgui.

En mission scolaire à Londres, Hamed Saïd est admis à l'Académie Ozenfant[15] fondée par le peintre Amédée Ozenfant (1886–1966), chef de fil avec Le Corbusier du Purisme dont les théories sont publiées dans la revue *L'Esprit Nouveau*. L'Ecole se veut alors un centre international de culture artistique, ouvert aux étudiants internationaux et basé sur un programme interdisciplinaire laissant une grande liberté d'expression à l'élève.

En parallèle de sa formation, Hamed Saïd fréquente les écoles britanniques pour y étudier le système d'éducation artistique et suit des cours de psychologie en relation avec la pédagogie. Une fois diplômé de l'Académie, il rentre au Caire au mois de juillet 1939 et y retrouve ses amis et collègues, parmi lesquels, les architectes Ramsès Wissa Wassef et Hassan Fathy. Tous deux sont proches de Habib Gorgui, d'une vingtaine d'années leur ainé, et adhèrent à son idée de la « créativité innée ».

Partageant avec ses collègues le même intérêt pour l'éducation artistique et la préservation de l'artisanat, Hamed Saïd décide de fonder le groupe des Amis de l'Art et de la Vie qui doit son nom à l'idée commune que l'art

15 En 1924, Ozenfant fonde avec Fernand Léger l'Académie moderne à Paris avant d'établir l'Académie Ozenfant en 1932 dans la maison construite pour lui par Le Corbusier à Paris. En 1936, il ouvre la branche londonienne sous le nom de Ozenfant Academy of Fine Arts avant de la transférer à New York.

est une qualité de vie[16]. Son épouse, l'artiste peintre Ihsan Khalil, membre actif du groupe, publie ses aquarelles et dessins dans un ouvrage intitulé *L'Ecole égyptienne des Arts et de la Vie* que son époux introduit ainsi : « Le monde entier est une école. La maison est une école, la mère est une école. Mais l'école fondamentale est l'individu qui devient lui-même école »[17].

Liés par un esprit communautaire et une forme de mysticisme, les membres des Amis de l'Art et de la Vie s'opposent au système d'enseignement académique, en particulier à celui de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire et refusent le culte du génie de l'artiste individuel qui, selon eux, ne peut pas s'appliquer à un pays comme l'Egypte. En effet, voyant dans l'art une nécessité collective, Hamed Saïd explique cette conception du fait que « le Nil est un, et [qu'] il est impossible à un seul homme d'avoir à faire à lui » ajoutant que l'évidente absence d'individualisme dans l'art égyptien est « l'expression culturelle d'une vérité géographique »[18]. Partant de ce principe, ce mouvement, que l'on pourrait qualifier de Arts and Crafts égyptien, rejette fermement la distinction entre « art » et « artisanat » et prône une collectivité interdisciplinaire puisqu'il réunit des architectes, des peintres, des sculpteurs, des céramistes, des joaillers et des tisserands.

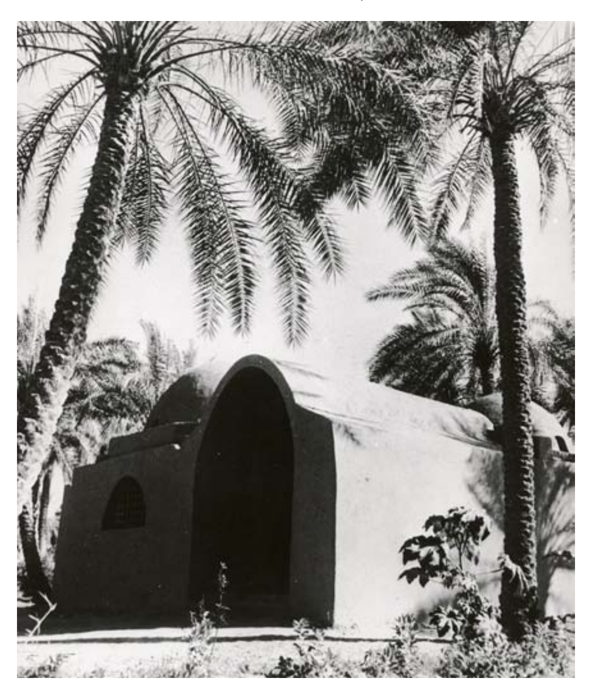
Ecologistes avant l'heure, les membres du groupe ont aussi en commun d'axer leurs activités autour du respect de l'environnement et de l'harmonie entre l'homme et la nature. Tous redoutent la contrepartie néfaste d'une modernisation qu'ils ne condamnent toutefois pas en bloc. Hamed Saïd se défend, en effet, de passéisme, affirmant au nom du groupe que le mouvement n'est « nullement rétrograde mais au contraire progressiste, ne se proposant pas de ressusciter le passé mais d'enrichir le présent de son expérience »[19].

Au début des années 1940, Hamed Saïd et son épouse demandent à leur ami, l'architecte Hassan Fathy, de leur construire un atelier dans lequel ils pourront à la fois vivre et créer[20]. Ils décident de s'installer à la campagne à al-Marg et campent sur le site au milieu des palmiers-dattiers

16 Saïd 1964, p. 16.
17 Saïd 1983, p. 3.
18 Saïd 1964, p. 16.
19 *Ibid.*
20 A propos de l'*éco-studio* de Hamed Saïd construit par Hassan Fathy, voir : Radwan 2013, p. 114–117.

pendant plusieurs semaines avant de concevoir les plans de ce qu'on peut penser avoir été une sorte de création collective. C'est d'abord un modeste *éco-studio*, construit en brique de terre crue, appelé également « Maison des Arts et de la Vie », que conçoit l'architecte pour ses amis en 1942[21]. Dès sa construction, le lieu devient le foyer du groupe, centre de création et d'échanges autour de la personnalité charismatique de Hamed Saïd, sorte de « gourou mystique » diront certains.

Fig. 6.6 : Maison Hamed Saïd, Hassan Fathy, arch., c. 1942, al-Marg. Archives Hassan Fathy, Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo.



21 Lors de la deuxième phase de construction en 1946, l'atelier est agrandi par Hassan Fathy qui ajoute deux grandes pièces surmontées de dômes, une galerie voûtée, ainsi que des pièces utilitaires s'agençant autour d'une cour centrale ouverte (*sahn*). Dans la cour, le remploi d'un bas-relief pharaonique intégré dans un des murs rappelle la source d'inspiration des Amis de l'Art et de la Vie.

La réflexion autour de la question de la terre en tant que matériau, initiée par Habib Gorgui avec son projet-pilote de l'Ecole artisanale de Koubbeh et reprise par Hassan Fathy dans la construction de l'*éco-studio* de Hamed Saïd, est alors centrale. Aux qualités thermiques, économiques, écologiques et esthétiques d'une construction en brique de terre crue, s'ajoute une valeur symbolique, le matériau étant aux origines des techniques constructives qui perdurent depuis la période prédynastique[22]. La terre demeurera ainsi un matériau majeur, tant dans l'architecture que dans les projets de villages d'artisans initiés par les architectes Hassan Fathy et Ramsès Wissa Wassef.

3. Les villages artisanaux de Hassan Fathy et Ramsès Wissa Wassef

L'artisanat, en particulier la poterie, se situe au cœur des réflexions de certains artistes et architectes. Mohamed Naghi peint, en 1935, une toile intitulée *Les potiers de Gourna*, le jeune Wissa Wassef choisit pour sujet de diplôme à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris un projet de « Maison d'un potier du Vieux Caire », tandis que Hassan Fathy construit, en 1952, un village pour les moines-potiers de Garagos.

Ramsès Wissa Wassef, ami et beau-fils du pédagogue Habib Gorgui, enseigne, dès 1936, dans la section d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, où il a notamment pour collègues les architectes Hassan Fathy et Antoine Selim Nahas (1901–1966), promis à une brillante carrière

22 Hamed Saïd relève d'ailleurs la valeur symbolique de ce matériau : « Sur les routes nous oublions notre mère la terre ; la terre…matière vivante : nourriture, poterie, vêture et habitation, tout nous vient d'elle ». Saïd 1964, p. 13. Effat Naghi dira, quant à elle : « La brique crue et le limon du Nil : liaison de la terre et de l'eau, rituel de fondation. Entité au contact de laquelle œuvrait, puissante, la main de l'artiste ». Naghi et *al.* 1988, p. 13.

d'architecte moderne. Des affinités se développent naturellement entre Wissa Wassef et Fathy qui partagent une même passion pour l'artisanat et l'architecture traditionnels. Un voyage d'étude entrepris en Nubie par l'Ecole des Beaux-Arts du Caire en 1941 marquera profondément leur production. La découverte de l'architecture vernaculaire nubienne incarne pour eux un mythe, comme ils l'expriment tous deux dans leurs écrits. Wissa Wassef évoque le sentiment « d'étrange excitation » à la vue de la survivance de méthodes constructives ancestrales[23], dans lesquelles Fathy voit « le village d'un paysage de rêve, d'un Hoggar caché en plein cœur du Sahara »[24] et trouve l'architecture sans architectes qu'il tentera d'implanter dans son fameux projet de Nouveau Gourna.

Wissa Wassef et Fathy, conscients de la menace de disparition qui pèse sur l'artisanat en raison de la production croissante d'objets industrialisés, s'attachent à assurer la pérennité des savoir-faire traditionnels en valorisant toute forme de création artisanale. *Le Conte du Moucharabieh*, pièce de théâtre écrite par Fathy en 1942, exprime bien cette inquiétude. Wissa Wassef, quant à lui, déplorant le développement de la production industrielle au détriment de l'artisanat, remarque qu'aucune tentative de préservation de l'artisanat ne trouve de résultats heureux[25].

En réponse à cette situation, Wissa Wassef décide de mettre en œuvre son propre projet de formation artisanale. En 1951, après avoir épousé Sophie Habib Gorgui, la fille de son ami Habib, il achète un terrain en bordure du village de Harraniya, sur la route de Saqqara. Désireux de vérifier avec les enfants du village les théories de Gorgui sur l'innéité de l'art, il décide d'y fonder une école artisanale, orientée autour du tissage et connue sous le nom de Centre d'Art de Harraniya. Wissa Wassef construit des ateliers en brique de terre crue pour abriter des tisserands en initiant

23 Wissa Wassef 1972, p. 19.

24 Fathy 1999, p. 31.

25 « Une des suggestions pour les sauver [les artisans] de ce destin a été de leur faire copier des dessins tirés d'anciens catalogues ou de moderniser leurs dessins. Tous ces efforts furent vains : la machine sera toujours meilleure dans l'esclavage à la reproduction ». Wissa Wassef 1972, p. 9.

de jeunes apprentis à la construction de voûtes et dômes nubiens. Les ateliers, qui se construisent progressivement, sont organisés de part et d'autre d'une ruelle de deux mètres de large et orientés de sorte à bénéficier d'un maximum d'ombre tout au long de la journée[26]. Les enfants du village sont invités à venir y apprendre le tissage en obéissant à trois règles très strictes : interdiction des cartons préparatoires, des influences esthétiques extérieures et de la critique ou interférence des adultes.

Fig. 6.7 : Sayed Mahmoud, *Cactus au clair de lune*, tissage de laine, 2.28 × 1.25 m, c. années 1950. Musée de tapisseries du Centre d'Art de Harraniya.



26 Dès 1966 Wissa Wassef s'attèle à la construction en briques de terre crue du Musée Habib Gorgui dans lequel il fait preuve d'un art de la scénographie et de l'éclairagisme, perforant les voûtes et les dômes afin de diriger la lumière sur les sculptures présentées.

Au moment où Wissa Wassef conçoit les plans du Centre d’Art de Harraniya, Hassan Fathy entreprend le projet d’un village de potiers pour les moines du village de Garagos, situé à 25 kilomètres au nord de Louxor. Le complexe, conçu pour la production de poteries et de céramiques, s’organise autour du bâtiment central destiné aux ateliers comprenant des tours et un four. L’intérieur voûté est éclairé de larges ouvertures cintrées pour accorder suffisamment de lumière à l’atelier communautaire. A l’extérieur de celui-ci se trouve le bassin permettant de traiter l’argile et un bâtiment d’exposition des objets artisanaux. Intégré au village de Garagos, ce complexe devait permettre de revitaliser le village en assurant un moyen de subsistance à une communauté de moines coptes minoritaire.


Fig. 6.8 : Vue du village de potiers de Garagos, Hassan Fathy, arch.
© Nadia Radwan.

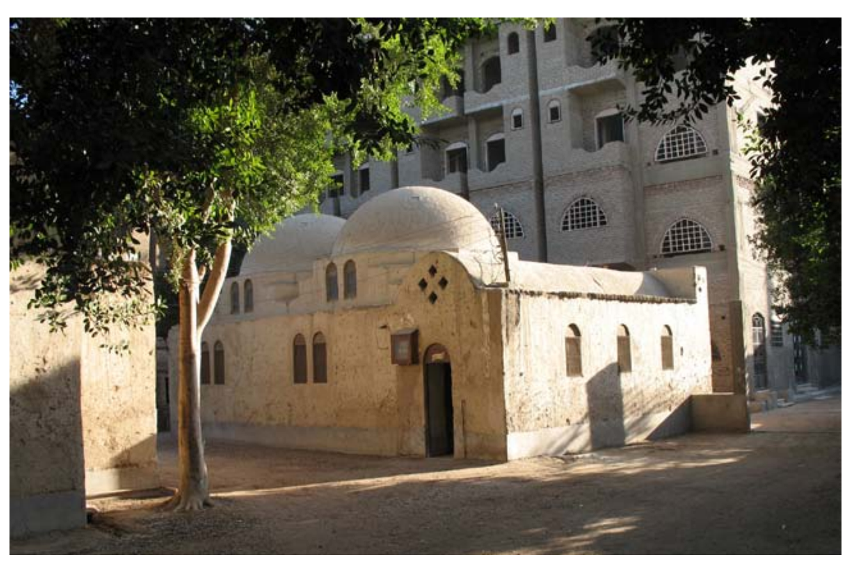




Fig. 6.9 : L'atelier d'un moine-potier de Garagos, Hassan Fathy, arch. © Nadia Radwan.

Un autre membre du groupe des Amis de l'Art et de la Vie, l'artisan potier Saïd al-Sadr est également à l'origine d'une école de poterie et de céramique. Formé dans la section de céramique de l'Ecole des Arts appliqués de Gizeh, al-Sadr reçoit une bourse scolaire pour Londres où il étudie à la Camberwell School of Arts and Crafts. Durant cette période, il fréquente le potier Bernard Leach (1887–1979) qui introduit, en Grande-Bretagne, les méthodes traditionnelles de cuisson et d'émaillage japonaises. Leach initie al-Sadr à ces savoir-faire et l'encourage à faire revivre les techniques traditionnelles de céramique en Egypte. Après avoir obtenu son diplôme en 1931, al-Sadr retourne en Egypte et enseigne la céramique à l'Ecole des Arts appliqués du Caire. Il établit son atelier dans le Vieux Caire, à Fustat, un ancien quartier de potiers depuis le VIIème siècle. Avec un four traditionnel, il y expérimente les méthodes de cuisson et d'émaillage et décide, à la fin des années 1950, d'y établir une Ecole de poterie et de céramique[27].

27 Au sujet de Saïd al-Sadr, voir : Caiger-Smith 2010.

Fig. 6.10 : Saïd el-Sadr, *Vase*, terre cuite émaillée, non daté. Musée agricole du Caire.



Dans les années 1940 et 1950, Wissa Wassef et Fathy, lorsqu'ils ne collaborent pas au même projet, développent ensemble leurs idées concernant le village artisanal. Le Centre d'Art de Harraniya, le village de potiers de Garagos et l'école de céramique de Saïd al-Sadr constituent des *success-stories* puisqu'ils sont encore en activité aujourd'hui. Ces projets sont redevables, dans une large mesure, à des expériences antérieures, comme l'Ecole artisanale de Rod al-Farag fondée par Hoda Charaoui au début des années 1920, suivie par les expériences pédagogiques de Habib Gorgui dans son Ecole de Koubbeh. Toutefois, dans le contexte des années 1950, ce type de projets se situe à contre-courant de la tendance générale en Egypte, tournée vers le Mouvement moderne et l'importation de matériaux de constructions comme le béton armé ou l'acier. Il n'en demeure pas moins qu'ils s'inscrivent dans une *nahda* artisanale qui peut être considérée comme un mouvement de résistance à l'importation aveugle de matériaux et de techniques modernes, une résistance formulée clairement par Mohamed Naghi dans son discours prononcé au Congrès de Prague.

Chapitre 7
Le tournant de 1937 : la reconnaissance des pionniers et l'émergence des avant-gardes

Si je parviens seulement à tracer les premiers traits de cet art local nouveau, c'est alors que je me considérerai un artiste.

Kamel al-Telmissany

1. L'Egypte à Paris et Venise

La date de 1937 marque un tournant dans l'histoire de l'Egypte qui accède à l'indépendance après la signature du Traité anglo-égyptien de 1936. Dans le contexte des tensions internationales qui annoncent la Seconde Guerre mondiale, de nouvelles orientations politiques interviennent après le déclin du Parti Wafd, telles que l'organisation paramilitaire fasciste *Misr al-fatta* (*La jeune Egypte*) calquée sur les *camicie nere* de l'Italie mussolinienne et l'organisation des Frères musulmans (*jam'iyyat al-ikhwan al-muslimin*) fondée en 1928. Sur le plan économique, les prémices de la crise se font sentir sur l'économie agricole égyptienne et les conditions vie toujours plus difficiles d'une majeure partie de la population donnent lieu à l'émergence de mouvements contestataires.

Ces changements se répercutent, dans une large mesure, dans le domaine artistique. Au moment de la démission de Mohamed Mahmoud Khalil du Parti Wafd en 1938, et bien qu'il continue de diriger la Société des Amis de l'Art, des voix s'élèvent contre l'académisme incarné

par l'influent collectionneur. A cet égard, en 1939, Mohamed Hassan réalise une caricature intitulée *Dictature des Beaux-Arts* qui représente Mohamed Mahmoud Khalil sur un piédestal, s'adressant à la foule, tandis que Hassan, Pierre Beppi-Martin et Georges Rémond, lèvent la main droite en signe de salut au « dictateur des Beaux-Arts ». Cette œuvre satyrique annonce les voix dissidentes et révolutionnaires d'une génération d'artistes politiquement engagés qui seront à l'origine des avant-gardes égyptiennes.

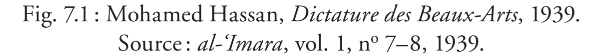


Fig. 7.1 : Mohamed Hassan, *Dictature des Beaux-Arts*, 1939.
Source : *al-'Imara*, vol. 1, nº 7–8, 1939.



C'est également à ce moment-là que l'Egypte est représentée, pour la première fois, comme nation indépendante à l'Exposition de Paris, un évènement assez significatif pour que l'on s'arrête brièvement sur les circonstances de la création du Pavillon égyptien. L'Exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne qui se tient à Paris du 25 mai au 25 novembre 1937, annonce, par son titre même, l'orientation d'une manifestation dont le

but est de promouvoir les industries et les technologies modernes : l'aéronautique, les chemins de fer, l'aluminium, le bois, le tourisme, la marine marchande, la photographie, la radio et la publicité, y sont mis à l'honneur. A l'aube de la Seconde Guerre mondiale, dans un climat de tensions politiques et de crise économique en Europe, la célébration des nationalismes y atteint son paroxysme. La disposition des pavillons reproduit, en conséquence, les nouveaux enjeux de la géopolitique mondiale, incarnés par le célèbre face-à-face entre les imposants pavillons de l'Allemagne nazie, surmonté de l'aigle du troisième Reich aux ailes déployées et de l'U.R.S.S., couronné d'un groupe sculptural brandissant le marteau et la faucille.

L'Exposition de 1937 est aussi le prétexte à une démonstration d'architecture moderne et de grands travaux de réaménagement urbain. Auguste Perret reconstruit le mobilier national des Gobelins et le Palais d'Iéna, tandis que Jacques Carlu, Louis-Hyppolite Boileau et Léon Azéma sont chargés du Trocadéro et du Palais Chaillot. Les pavillons modernistes, parmi lesquels celui de la Belgique conçu par Henry Van de Velde, se caractérisent par l'épuration des formes et la simplicité des volumes. Dans le domaine des arts plastiques, les modernes sont mis à l'honneur : Pablo Picasso expose *Guernica* dans le pavillon d'Espagne et Raoul Dufy décore la façade du hall du Palais de la Lumière d'une fresque évoquant l'histoire de l'électricité.

L'Egypte est un des premiers pays à répondre à l'appel du gouvernement français pour participer à la section étrangère de l'Exposition[1] sous l'impulsion de Farouk Ier qui vient récemment de succéder à son père Fouad Ier le 28 avril 1936[2]. Pour la première fois, le Pavillon d'Egypte se distingue sur le plan de l'Exposition des autres pavillons coloniaux, tels que celui du Maroc, de l'Algérie et de la Tunisie. Ceux-ci s'inscrivent dans la continuité des mises en scènes exotisantes des expositions universelles du

1 Labbé 1940, p. 157.

2 Bien que la signature du Traité anglo-égyptien du 26 août 1936 marque officiellement l'indépendance de l'Egypte, la convention de Montreux du 8 mai 1937 abolit définitivement les Capitulations et consacre la pleine souveraineté de l'Egypte, mettant un terme aux privilèges économiques ou judiciaires dont jouissaient les puissances étrangères.

XIXème siècle[3], reproduisant les stéréotypes d'une altérité auquel le public parisien est désormais accoutumé[4].

Le Pavillon d'Egypte, en revanche, situé juste après l'entrée d'honneur dans les jardins du Trocadéro, est placé près des pavillons des grandes puissances de la section étrangère et se doit de présenter au public européen le visage d'un Etat moderne au même titre que l'Allemagne, l'Italie ou la Belgique. Mohamed Mahmoud Khalil, qui entretient des relations diplomatiques avec des personnalités françaises de haut rang, se profile comme le candidat idéal pour prendre la fonction de commissaire général du Pavillon d'Egypte. Lors de la pose de la première pierre, le 9 novembre 1936, Khalil prononce un discours qui reflète bien les ambitions de ce « Pavillon de l'indépendance »[5] :

> Mais nous voulons surtout, nous les Egyptiens, montrer à l'Exposition de 1937 que si nous sommes très vieux, le plus vieux peuple du monde et le plus antiquement civilisé et porteur de lettres de noblesse inégalables nous voulons montrer, dis-je, avec éclat, que nous sommes jeunes aussi, très jeunes même et prêts à faire preuve, parmi les peuples fraternellement réunis à Paris, que nous ne la cédons à quiconque, en aucun domaine d'activité, artistique, scientifique, économique, agricole, industriel ou social. Cette jeunesse nous en sommes fiers ; ces fruits du labeur de nos esprits et de nos mains, que nous vous apporterons, c'est le fondement solide et la justification de cette indépendance que nous venons de faire admettre pacifiquement et qui nous fait nous présenter, au milieu de vous, comme des égaux et des frères, libres parmi les peuples libres, heureux de prendre part à tant de travaux qui font l'embellissement et la joie de l'humanité civilisée. Notre pavillon s'élèvera sous le signe de l'indépendance et de la liberté[6].

3 Le temple khmère du Pavillon d'Indochine est une citation du Pavillon du Cambodge de l'Exposition universelle de 1900, librement inspiré du complexe monumental d'Angkor Wat conçu par l'architecte français Alexandre Marcel (1860–1928), auteur également du Palais du baron Empain construit au Caire à Héliopolis en 1910.

4 « Quelques minutes de traversée suffisent à faire le miracle qui ne s'opère d'habitude qu'après de longs jours passés à bord des plus grands paquebots. Chacune des possessions françaises d'outre-mer a élevé là un pavillon ou créé un site urbain encadrant la vie d'un petit peuple exotique ». Gallotti 1937, non paginé.

5 Le Pavillon d'Egypte est inauguré officiellement le 16 juin 1937. Mohamed Mahmoud Khalil prononce le discours d'ouverture en présence du roi Farouk Ier et du Président de la République Française, Albert Lebrun.

6 Cité dans : Labbé 1940, p. 81.

L'objectif du Pavillon est ainsi d'incarner une « jeune Egypte » désormais libre qui doit marquer une rupture avec les dispositifs coloniaux qui l'ont précédé. L'architecte chargé de l'exécution des plans, Roger Lardat (1897–1951), n'est ainsi ni un archéologue, ni un passionné d'architecture islamique, comme cela avait été le cas des concepteurs des pavillons antérieurs, mais un architecte affecté à la division des Parcs et Jardins avant d'être nommé architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux. Lardat conçoit un programme composé d'un pavillon central relié à un pavillon secondaire par un portique aux colonnes lotiformes. Bien qu'il cite librement certaines références archéologiques, il construit un bâtiment Art Déco dont les façades, dominées par un rouge-orangé rehaussée d'or, sont marquées par la verticalité de lignes pures.

Fig. 7.2 : Vue du Pavillon d'Egypte de l'Exposition des arts et techniques de la vie moderne, Roger Lardat, arch., 1937. Archives photographiques du Musée Mohamed Mahmoud Khalil, Le Caire.



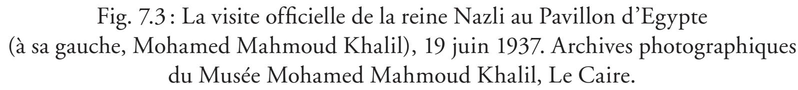


Fig. 7.3 : La visite officielle de la reine Nazli au Pavillon d'Egypte (à sa gauche, Mohamed Mahmoud Khalil), 19 juin 1937. Archives photographiques du Musée Mohamed Mahmoud Khalil, Le Caire.



Au même titre que l'architecture, la scénographie du Pavillon doit évoquer la croissance économique et les industries modernes qui s'articulent autour de trois thèmes principaux : le coton, le tourisme et les Arts industriels, représentés respectivement par Fouad Abaza, directeur de la Société royale d'Agriculture, Ahmed Sadiq, ministre du Tourisme, et Georges Rémond, contrôleur des Beaux-Arts du gouvernement égyptien.

La collection de pièces archéologiques[7] comprend alors des objets de nature beaucoup plus modeste que les « trésors » antiques de l'Exposition de 1867 amenés par Mariette du Musée de Boulaq[8]. Ces simples outils et

7 Les objets archéologiques proviennent de la direction des Fouilles de Saqqara, du Musée d'Art arabe, ainsi que des collections égyptiennes du Musée du Louvre. Labbé 1940, p. 160.

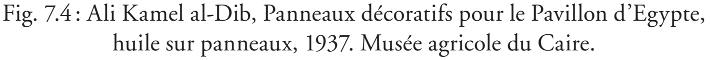
8 L'idée initiale d'amener le trésor de Toutankhamon à Paris est ainsi abandonnée, ne correspondant pas à l'orientation de l'Exposition de 1937. *Ibid.*, p. 83.

instruments de toute sorte, symbolisent, avant tout, l'origine des techniques agricoles et artisanales en Egypte. L'intérêt accordé autrefois à l'archéologie et aux pièces maîtresses du Musée des antiquités égyptiennes fait place à des objets en lien avec les filatures, la céramique, le fer forgé, la tapisserie, l'ébénisterie et la verrerie. Les archétypes de l'*Okel* et du Temple pharaonique d'autrefois sont remplacés par des constructions modernes et les marchands, chameliers et charmeurs de serpents de la Rue du Caire, substitués par des artistes et des décorateurs égyptiens formés dans les écoles.

Leur contribution au décor du Pavillon est significative et leurs travaux sont supervisés par Mohamed Hassan, alors directeur de l'Ecole des Arts appliqués, lui-même secondé par deux jeunes professeurs, les sculpteurs Ahmed Osman (1908–1970) et Mansour Farag (1910–2000). Les jeunes artistes sont également impliqués dans l'exécution du mobilier, des ferronneries, ainsi que des vitraux qui ornent les galeries du rez-de-chaussée. Les frises décorant le portique d'entrée sont peintes par Nahmiya Saad (1912–1944), élève de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire et Ali Kamel al-Dib peint une série de panneaux décoratifs verticaux qui représentent différents « types » physionomiques égyptiens : *Femme nubienne*, *Femme bédouine* etc. Il réalise également une série de tableaux décrivant les activités agricoles comme *La récolte des dattes* ou *La récolte des bananes*.

Dans les jardins du Pavillon d'Egypte, aménagés en terrasses par Roger Lardat et agrémentés de jarres anciennes, sont disposées plusieurs sculptures. Dans un des bassins se reflète la figure gracieuse de *La fiancée du Nil* de Mahmoud Moukhtar, décédé trois ans avant l'Exposition. Il est aussi représenté à l'intérieur du Pavillon par sa colossale *Tête de Saad Zaghloul* coulée, à cette occasion, d'après le bronze original du Caire réalisé en 1930. Cette sculpture, placée en haut de l'escalier d'honneur, vient rappeler l'affiliation de Mohamed Mahmoud Khalil au Parti Wafd.

Le mur central de la grande salle de réception est décoré d'une œuvre monumentale peinte par Mohamed Naghi intitulée *Les larmes d'Isis* ou *Isis pleurant et priant sur le corps d'Osiris et fécondant par ses larmes la terre d'Egypte.* Réalisée une dizaine d'années après *La Renaissance de l'Egypte* du Parlement égyptien, Naghi s'y réfère, une fois encore, au mythe osirien. Au centre de cette composition se dresse une imposante et majestueuse Isis, vêtue d'une tunique blanche, les mains croisées en signe de deuil.


Fig. 7.4 : Ali Kamel al-Dib, Panneaux décoratifs pour le Pavillon d'Egypte, huile sur panneaux, 1937. Musée agricole du Caire.



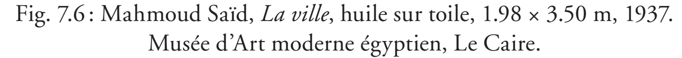


A l'arrière plan, un paysan conduit nonchalamment ses bœufs devant le temple funéraire de Deir al-Bahari encastré dans le paysage montagneux de la vallée des Morts à Thèbes. Aux pieds de la déesse, deux hommes transportent un sarcophage à la dérobée. Cette œuvre fait référence au mythe d'Isis qui, pleurant la mort de son frère et époux Osiris, assassiné par jalousie par son frère Seth, fait déborder de ses larmes le Nil qui féconde l'Egypte. Toutefois, Naghi, très impliqué dand le domaine de la sauvegarde du patrimoine, fait sans doute allusion ici au pillage des tombeaux et du commerce illicite d'antiquités qui sévit dans la vallée thébaine. Dans ce sens, *les larmes d'Isis* devant les deux pilleurs dérobant le sarcophage symboliseraient *les larmes de l'Egypte* face à la disparition progressive de son patrimoine culturel.

Fig. 7.5 : Vue intérieure du Pavillon d'Egypte. On y voit la peinture murale de Mohamed Naghi, *Les Larmes d'Isis*, *La Tête de Saad Zaghloul* de Mahmoud Moukhtar, ainsi que la maquette du temple de Philae. Archives photographiques du Musée Mohamed Mahmoud Khalil, Le Caire.



Mahmoud Saïd, quant à lui, présente une grande toile décorative intitulée *La ville*, réalisée spécialement pour l'occasion. Dans ce panneau décoratif, il dépeint une cité idéale, inspirée de sa ville natale, Alexandrie. Le groupe central des trois *Banat bahari* (*Filles de Bahari*) avait déjà constitué le sujet central d'une œuvre peinte en 1935 et acquise par Mohamed Mahmoud Khalil. Ces figures hybrides, sortes d'almées cosmopolites méditerranéennes, évoquent une Alexandrie intemporelle, tandis que l'homme sur son âne et le vendeur de tamarin au premier plan, rappellent les figures stylisées de l'art amarnien.


Fig. 7.6 : Mahmoud Saïd, *La ville*, huile sur toile, 1.98 × 3.50 m, 1937.
Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



L'Exposition est également l'occasion de promouvoir le tourisme et les artistes sont mis à contribution pour créer une brochure, spécialement éditée à cette occasion, intitulée *Egypte…terre des voyageurs*, et illustrée par Naghi, Margo Veillon et Nahmiya Saad[9]. Ainsi, leur contribution au Pavillon

9 *Egypte…Terre des voyageurs*, plaquette éditée à l'occasion de l'Exposition internationale des arts et techniques à Paris 1937, Le Caire, Schindler, 1937.

donne à certains artistes l'opportunité de présenter, pour la première fois, leur production à un public international. Par ailleurs, la place centrale accordée aux travaux décoratifs des élèves de l'Ecole des Arts appliqués de Gizeh joue un rôle important dans la valorisation de l'institution[10].

L'exposition de 1937 marque également une rupture quant à la manière de représenter le patrimoine culturel de l'Egypte. Dans ce sens, un des éléments intéressants du dispositif est une maquette du *Temple de Philae sauvé des eaux,* exposée à l'entrée du Pavillon. En réalité, au moment de l'Exposition, Philae demeure submergée par les eaux à la suite de la surélévation du barrage construit en 1902 et la présence de cette maquette annonce les démarches qui seront entreprises, dans les années 1960, par la grande campagne de sauvetage des temples nubiens de l'Unesco. La présence de cette maquette fait écho à la fresque de Naghi de sorte que l'Egypte, incarnée par Isis, soit « doublement glorifiée » par les artistes contemporains et par « la résurrection de son sanctuaire »[11]. On peut ainsi considérer la présence de cette maquette comme une réappropriation du patrimoine archéologique. En effet, par rapport au Temple égyptien de Mariette, la transition spatiale du temple de Philae qui passe de l'échelle de contenant à celle de contenu apparaît comme un facteur significatif du processus de décolonisation tout comme le fait que Mohamed Mahmoud Khalil dispose les volumes de la *Description de l'Egypte* sur son bureau à l'intérieur du Pavillon.

Une année après l'Exposition de Paris, l'Egypte est invitée à participer, pour la première fois, à la Biennale de Venise qui se déroule au mois de juin 1938. Cet événement coïncide avec la volonté du roi Farouk Ier de resserrer les liens avec l'Italie, et ce, dans le but de maintenir un équilibre diplomatique fragile à la suite de l'occupation militaire par l'Italie de l'Ethiopie, pays voisin de l'Egypte, dès le mois de mai 1936. Cette exposition est rendue

10 Mohamed Hassan ne manquera pas de souligner le rôle important de l'Exposition de 1937 dans la valorisation de l'institution. Hassan 1952, p. 13.

11 Céza Nabaraoui regrette que la maquette qui « a fait verser tant de flots d'encre » soit l'œuvre d'un « étranger » : l'architecte français Henri Mazet. « On aurait compris que notre pavillon prit l'aspect extérieur de ce temple, mais qu'une simple reproduction, si parfaite soit-elle accapare à elle seule la place réservée à nos artistes et à nos artisans, c'est ce que l'on arrive difficilement à expliquer. Nabaraoui 1937, p. 15.

possible grâce au concours de son commissaire général, l'artiste Sahab Rifaat al-Maz, directeur de l'Académie égyptienne à Rome.

L'Egypte est ainsi le premier pays d'Afrique et le seul état extra-occidental à participer à la Biennale qui invite, cette année-là, douze nations européennes ainsi que les Etats-Unis[12]. Par conséquent, cette exposition est perçue par le public international comme un phénomène tout à fait nouveau qui retient l'attention des critiques dont certains s'étonnent de découvrir la production « remarquable d'un art national qui s'est épanoui au cours des vingt dernières années »[13].

Les exposants sélectionnés par Sahab Rifaat al-Maz, sont les mêmes, pour la plupart, qui avaient déjà été invités à participer à l'Exposition de Paris en 1937. Mahmoud Saïd y présente une série de tableaux réalisés au début des années 1930 dont *Filles de Bahari* (1935), *Invitation au voyage* (1932) et *La pêche miraculeuse* (1933). Parmi les exposants se trouve également Mohamed Naghi, qualifié « d'habile et sincère impressionniste de paysages » par un des critiques de la Biennale qui insiste sur le séjour du peintre en Ethiopie effectué au début de la conquête italienne[14], comme pour légitimer son talent tout en rappelant l'importance des liens diplomatiques entre l'Egypte et l'Italie mussolinienne.

En dehors des pionniers les plus renommés, figurent d'autres artistes complètement méconnus du public, qualifiés d'« artistes mineurs » tandis qu'ils jouissent d'une grande notoriété en Egypte à ce moment-là, tels qu'Ahmed Sabry, Labib Tadros et Ragheb Ayad. Ce dernier connaît bien l'Italie, puisqu'il avait résidé à Rome pendant quatre ans lors de sa mission scolaire et qu'il avait été particulièrement marqué l'exposition des futuristes italiens lors de sa première visite de la Biennale de Venise en 1926.

12 Les pays participants à la XIème Biennale de Venise sont la Belgique, la Tchécoslovaquie, le Danemark, la France, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, la Grèce, la Yougoslavie, la Hollande, la Pologne, la Roumanie, l'Espagne, les Etats-Unis, la Suède, la Suisse et la Hongrie.

13 Zorzi 1938, p. 220.

14 *Ibid.*

Ainsi, au moment de de l'Exposition de Paris et de la Biennale de Venise, les pionniers sont reconnus en Egypte, où ils enseignent et dirigent des institutions culturelles et muséales. Ils seront toutefois mis au défi par les voix dissidentes de jeunes artistes, dont certains avaient été leurs élèves, qui s'opposent à l'académisme de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire et expriment leur désir de rompre radicalement avec le passé. Ces peintres et sculpteurs de la deuxième génération prennent position au niveau politique en publiant, pour la première fois, des manifestes.

2. Les manifestes de l'indépendance

En janvier 1937, le jeune peintre et cinéaste Kamel al-Telmissany (1917–1972) signe, en français, le manifeste des néo-orientalistes, un groupe qui comprend le peintre Ali Kamel al-Dib, le poète Jean Moscatelli et le critique Kamal al-Malakh :

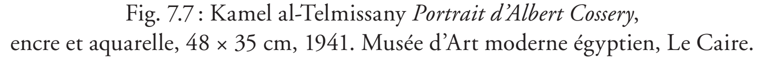
> Le Caire, le 1er janvier 1937. Nous estimons que nos idées et nos sensations personnelles strictement orientales sont susceptibles d'engendrer un art véritable pour peu que nous éprouvions un sentiment oriental authentique, dégagé des conceptions occidentales. C'est ce sentiment qui conduit, dans le domaine de l'art, l'artisan potier du Saïd, le nattier de la Charkieh, le tailleur sur ivoire d'Assiout et le ciseleur de cuivre du Khan-el-Khalili […]. Si vous apercevez dans mes œuvres une expression grave et mystérieuse, je dirai même insolite, en dehors de toute beauté classique, expression qui provient de ce côté maudit qui existe en moi et qui n'est que le reflet de nos sentiments refoulés d'orientaux, c'est là ma découverte. Si je parviens seulement à tracer les premiers traits de cet art local nouveau, c'est alors que je me considérerai un artiste[15].

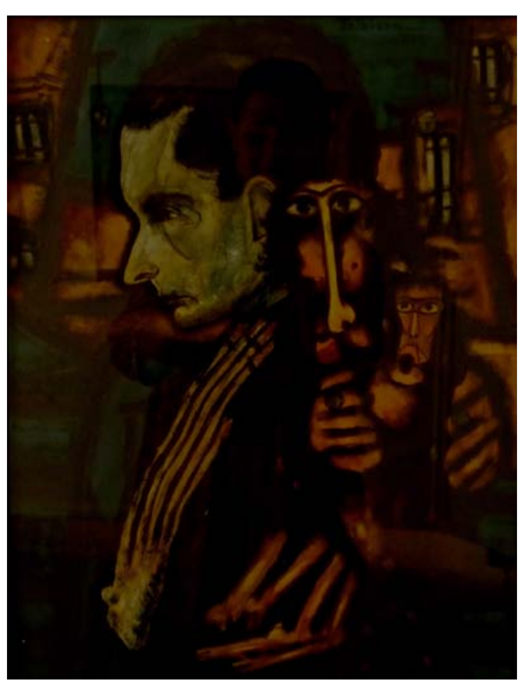
Les fondements des néo-orientalistes sont basés sur le rejet de l'académisme et la création d'un art local nouveau qui se libère des complexes de l'« Oriental », se proposant de refonder une culture artistique libérée des

15 Cité dans : Lançon 2011, p. 164.

canons de l’art européen. Le terme « néo-orientaliste » implique ainsi le désir de relocaliser leur pratique artistique en se réappropriant l’« Orient » des orientalistes[16].

Les membres du groupe ont en commun d’exprimer leur désillusion par rapport au projet de la *nahda* dans lequel s’étaient engagés leurs prédecesseurs. C’est le cas, par exemple, de Kamel al-Telmissany qui, bien qu’il arrête de peindre en 1942 pour se consacrer entièrement au cinéma[17], réalise des gravures qui sont marquées par la dérision et la satire sociale.


Fig. 7.7 : Kamel al-Telmissany *Portrait d’Albert Cossery*, encre et aquarelle, 48 × 35 cm, 1941. Musée d’Art moderne égyptien, Le Caire.

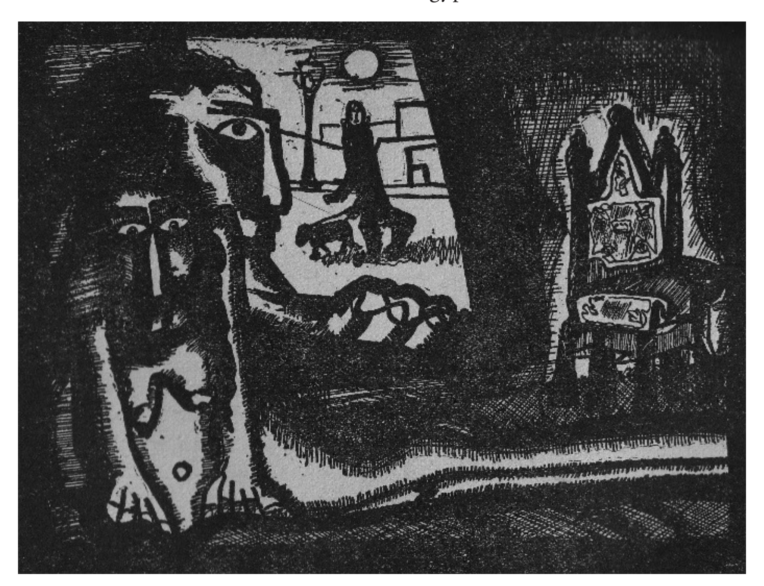


16 Kane 2010, p. 100.

17 Il réalisera notamment en 1945 le film *Al-suq al-sawda* (*Le marché noir*) aux studios Misr.

Dans ses illustrations qu'il crée pour le premier roman de son ami, l'écrivain francophone Albert Cossery (1913–2008), *Les hommes oubliés de Dieu*[18], publié au Caire en 1941, Telmissany dépeint avec ironie toute la violence de la réalité de la vie quotidienne des Egyptiens. Il peint également le portrait de Cossery qui représente l'écrivain tourmenté au visage émacié dont l'esprit angoissé est symbolisé par la présence de singes et qui annonce, par son caractère sombre et énigmatique, l'adhésion de Telmissany au mouvement surréaliste égyptien.

Fig. 7.8 : Kamel al-Telmissany, *Retour à l'humain*, gravure.
Source : Albert Cossery, *Les Hommes oubliés de Dieu*, Le Caire, Editions de la Semaine Egyptienne, 1941.



Cossery exprime lui-même le désenchantement de cette génération d'intellectuels par rapport au projet national d'une renaissance culturelle vécue comme un échec. Dans son roman plus tardif intitulé *Un complot de saltimbanques*[19], un des héros de ce récit, Teymour, commente avec ironie le monument du

18 Cossery 1941.
19 Cossery 1999.

Réveil de l'Egypte de Mahmoud Moukhtar qui avait fait l'objet de tant de gloire au moment de son inauguration près d'un demi-siècle plus tôt :

> Sous ce ciel gris de novembre, la statue du « Réveil de l'Egypte » trônait sur son socle, prodiguant éternellement son appel stérile ; elle figurait une paysanne en robe stylisée, le bras tendu en un geste énergique vers les quartiers pauvres, au-delà du fleuve, comme pour fustiger la torpeur de ses habitants, mais qui, en vérité, semblait vouloir se plaindre qu'on l'eût réveillée, elle, pour voir cette abomination. Teymour eut un sourire sarcastique pour cette allégorie présomptueuse ; personne ne s'était réveillé et ne se réveillerait jamais dans cette ville tout au plus bonne à tenter des archéologues en chômage[20].

De la même manière, Tawfiq al-Hakim, qui avait exalté le fellah et sa joie du labeur dans son roman *L'âme retrouvée* paru en 1933, change de discours lorsqu'il décrit de manière réaliste et empreinte de pessimisme la vie d'un village rural dans son roman autobiographique *Un substitut de campagne en Egypte* (*Yaumyat na'aib fi al-ariaf*), publié près d'une décennie plus tard.

Ainsi, bien que le groupe des néo-orientalistes ne dure pas plus de trois ans, il marque une rupture avec la génération des pionniers, rejetant en bloc leur idéologie d'une *nahda* dans laquelle il ne se retrouvent plus. Ils se distinguent également de leurs prédécesseurs par leur émancipation de l'académisme de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. La plupart des membres du groupe des néo-orientalistes rejoindront, en 1939, le groupe surréaliste Art et Liberté, fondé par l'écrivain francophone Georges Henein[21].

Avant de créer le mouvement surréaliste égyptien, Henein s'associe au groupe littéraire des Essayistes (*al-Muhawilun*) fondé en 1924 qui publie

20 Cossery 1999, p. 8.

21 Récemment, le surréalisme égyptien a fait l'objet de deux importantes expositions, l'une intitulée *When Arts Meet Liberty : The Egyptian Surrealists (1938–1965)*, tenue au Palais des Arts au Caire et organisée en partenariat avec la Sharjah Art Foundation (28 septembre – 28 octobre 2016) et l'autre, *Art et liberté : Rupture, guerre et surréalisme en Egypte (1938–1948)*, tenue au Centre Georges Pompidou à Paris du 19 octobre 2016 – 16 janvier 2017. Pour l'exposition de Paris, voir le catalogue : Bardaouil, Fellrath (dirs.) 2016. Pour des études sur le surréalisme égyptien, se référrer à Gharieb 1986a ; 1986b ; 1993 ; Bardaouil 2017.

ses textes dans la revue *Un Effort*. Lors d'une conférence donnée par Filippo Tommaso Marinetti le 24 mars 1934 chez les Essayistes intitulée *La poésie motorisée*, Henein élève sa voix contre le fondateur du futurisme italien, soutenant que l'Egypte, en tant que pays d'Afrique du Nord, se doit de soutenir ses pays voisins contre l'invasion des régimes fascistes, en particulier l'Ethiopie.

Dès lors, Henein donne une série de conférences dès le mois de février 1937[22] qui posent les bases théoriques du surréalisme égyptien. En 1938, l'écrivain, qui entretient une relation avec André Breton, décide de fonder aux côtés des peintres Kamel al-Telmissany, Fouad Kamel (1919–1974) et Ramsès Younane (1913–1966), le groupe Art et Liberté. Basé sur le manifeste de la FIARI (Fédération internationale d'artistes authentiquement révolutionnaires et indépendants) formulé en décembre 1938 par André Breton et Léon Trotsky dans la maison de Frida Kahlo et Diégo Rivera à Mexico, les membres du groupe sont marqués par les théories freudiennes et s'opposent fermement au fascisme, à l'impérialisme, ainsi qu'au système agraire féodal.

Le 22 décembre 1938, Art et Liberté édite son manifeste intitulé *Vive l'art dégénéré*, en référence à l'exposition de propagande du IIIème Reich, tenue à Munich en 1937 sous le nom de « Entartete Kunst ». Signé par trente et un écrivains, artistes, journalistes et avocats[23], ce manifeste donne lieu à un vif débat publié dans le quotidien *al-Risala* qui oppose son éditeur en chef, Aziz Ahmed Fahmi, accusant les surréalistes de produire un « art dégénéré » (*fann al-munhat*) à Anwar Kamel, frère aîné de Youssef Kamel et partisan du mouvement[24]. En outre, les idées des surréalistes sont véhiculées dès 1940 dans le mensuel à tendance marxiste *al-Tatawwur*, ainsi que dans la revue francophone *Don Quichotte*. Plusieurs femmes adhéreront au mouvement surréaliste égyptien dont Iqbal al-Alayli, petite fille du poète Ahmed Shawqi ainsi qu'Inji Efflatoun, formée auprès de Telmissany et qui

22 Henein 1937, 1939.

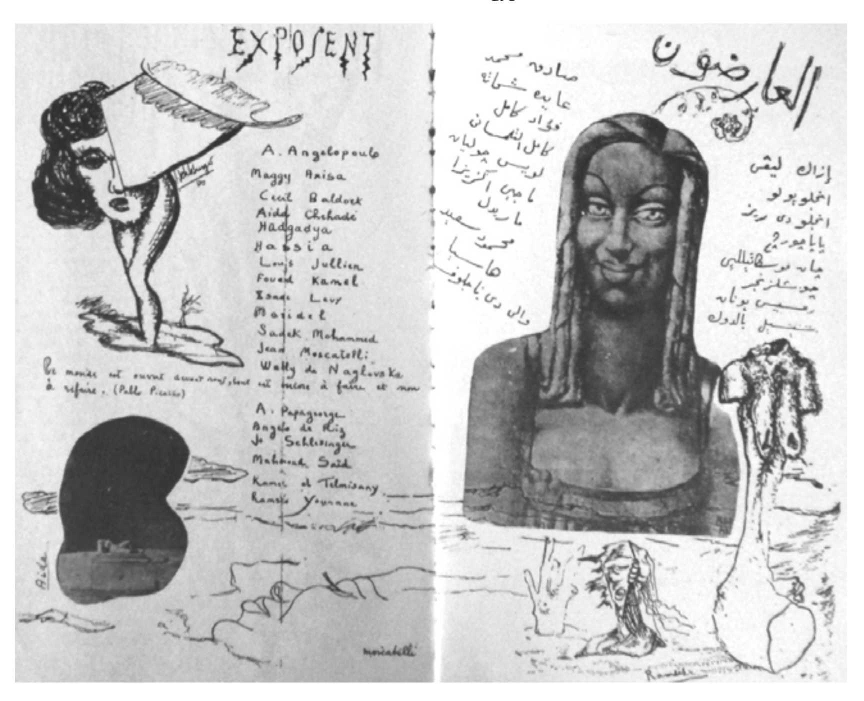
23 Kane 2010, p. 97.

24 Pour le détail du débat entre Aziz Ahmed Fahmi et Anwar Kamel sur l'art dégénéré dans *al-Risala*, voir : Lacoss 2010 ; Kane 2010, p. 99–100.

sera emprisonnée sous Gamal Abdel Nasser en juin 1959 en raison de ses activités au sein de l’organisation communiste Iskra[25].

Après la désintégration de la FIARI, le groupe Art et Liberté continue d’exister et organise entre 1940 et 1945, des expositions au Caire sous le nom de « L’Art indépendant ». S’exprimant principalement en français – ce que leur reprocheront leur détracteurs partisans d’un art national –, les membres du groupe Art et Liberté défendent l’idée d’une culture artistique universelle. Se réclamant d’un réseau international, ils adaptent néanmoins les principes de la FIARI au contexte égyptien, cherchant avant tout à marquer une rupture avec le passé.

Fig. 7.9 : *Pamphlet d’exposition de l’Art indépendant*, 1940.
Source : Samir Gharieb, *Surrealism in Egypt and Plastic Arts*, 1986.



25 Au sujet de l’activisme féministe et politique de Inji Efflatoun, voir : Monciaud 2015.

Toutefois, si les surréalistes égyptiens rejettent la leçon des pionniers qu'ils considèrent comme les propagateurs d'un art académique stérile, le peintre alexandrin Mahmoud Saïd semble échapper à cette critique. Participant régulièrement aux expositions d'Art et Liberté, Saïd incarne, aux yeux des membres du groupe, une sorte de singularité universelle. Le pamphlet de la première exposition de l'Art Indépendant tenue au Caire en février 1940[26], reproduit la *Fille au Boucles d'Or* peinte par Saïd en 1933. Ce portrait, qui représente une Joconde égyptienne aux boucles anglaises d'un blond vénitien, s'inscrivant dans un paysage méditerranéen, peut être lue comme une allégorie du cosmopolitisme alexandrin. Par ailleurs, une fois récupérée et reproduite sur les pamphlets du groupe, elle devient, à la manière du ready-made duchampien, un fétiche, une icône à part entière du surréalisme égyptien.

Le surréalisme égyptien ouvrira ainsi la voie au rêve, à l'inconscient, à la critique sociale et au rejet de l'académisme. Il n'aura toutefois pas la longévité d'autres groupes, sans doute en raison de la désintégration de son pendant français mais aussi de son caractère universaliste, qui ne répond pas nécessairement aux critères d'une Ecole moderne égyptienne, comme l'avaient prôné les néo-orientalistes et les pionniers avant eux, et qui trouvera une postérité dans les années 1940 avec le Groupe de l'Art contemporain (*Jamaʿat al-fann al-muʿasir*).

Ce groupe est fondé à l'initiative de l'artiste-pédagogue Hussein Youssef Amin, qui, dans la lignée de Habib Gorgui et son Ecole de Koubbeh, avait accueilli chez lui, dès 1937, des élèves des écoles secondaires pour les former à la peinture en dehors du système d'enseignement traditionnel selon une méthode basée sur la liberté d'expression de l'élève. Cette initiative donne lieu à la création du Groupe de l'Art contemporain dont le manifeste (*bayan*), à la différence de celui des surréalistes, est rédigé en arabe. Les élèves d'Amin, à savoir, Selim al-Habashi, Abdel Hadi al-Gazzar,

26 Le catalogue de l'exposition tenue au Caire du 4 au 8 février 1940, publie un texte de Fouad Kamel accompagné d'un dessin du peintre italien anarchiste Angelo de Riz. Celui-ci réalise des illustrations pour la revue *al-Tatawwur* et est également l'auteur d'un panneau décorant le Cinéma Rivoli au Caire. Kane 2010, p. 98–99.

Mahmoud Khalil, Ibrahim Massouda, Hamed Nada, Samir Rafi, Maher Raif et Kamal Youssef,[27] y rejettent d'une part, l'académisme de l'Ecole des Beaux Arts du Caire, et d'autre part, le surréalisme égyptien :

> L'artiste ne parviendra pas à réaliser son art sans la philosophie. Il s'éloignera de l'esprit son temps s'il s'emprisonne dans les valeurs de l'académisme ou des formes d'expressions abstraites [*mujarrada*] qui représentent une tour d'ivoire [...] Les sciences sociales nous mènent au lien entre l'art et la vie. Le surréalisme rejette tout ce qui n'est pas issu de la pensée moderne et constitue un art superficiel qui ignore le secret de la vie et le lien qui nous unit à elle. Le principe du Groupe de l'Art contemporain est le lien indissociable entre l'art et la pensée. Nous considérons la peinture, la sculpture, la musique et la littérature comme des médiums permettant d'exprimer notre philosophie[28].

La philosophie du groupe est ainsi de créer un art qui soit, comme son nom l'indique, en accord avec la contemporanéité (*mu'asira*), un terme qu'ils préfèrent à celui de modernité (*hadatha*) car il n'implique pas nécessairement de rupture avec le passé ni d'adhésion à une modernité universelle. D'ailleurs, au même moment, d'autres intellectuels se réclament d'un mouvement contemporanéiste, comme l'architecte Hassan Fathy qui défend l'idée d'une contemporanéité qui n'implique pas de hiérarchie entre le passé, le présent et l'avenir, ni avec la modernité occidentale mais doit, en revanche « faire partie du cours de la vie de tous les jours, être en harmonie avec le rythme de l'univers et avec les connaissances scientifiques de l'homme »[29].

27 Pour une monographie de l'artiste Mahmoud Khalil, voir : Meriel 1954.

28 Le manifeste du Groupe de l'Art contemporain est retranscrit dans : Amin 1967, p. 79–80.

29 Fathy, « Contemporaneity in the City », *City of the Future* (CoF), 1961, Archives Hassan Fathy, Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo.

Fig. 7.10 : Hamed Nada, sans titre, non daté, huile sur toile.
Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire.



Pareillement, les artistes du Groupe de l'Art contemporain aspirent à créer un art nouveau qui ne rompt pas nécessairement avec le passé, ni avec le contexte dans lequel il s'inscrit. Cependant, si les arts traditionnels et la vie des quartiers populaires avait déjà constitué un sujet central de la production des pionniers, les membres du Groupe de l'Art contemporain se distinguent de leurs aînés par leurs œuvres tourmentées qui traduisent leur conscience politique et sociale. Ils intègrent un symbolisme onirique à leurs œuvres, se référant souvent à la superstition, la magie, les contes populaires mais aussi aux aspects tragiques de la condition humaine. L'exploration de ce champs lexical nouveau, le Groupe de l'Art contemporain le doit, dans une large mesure, aux expériences du groupe Art et Liberté qui ont ouvert la voie à l'inconscient, aux fantasmes, à la magie et au symbolisme.

Certains auteurs tirent des liens entre la production des membres du Groupe de l'Art contemporain et leurs origines sociales, mettant en rapport l'authenticité de leur langage pictural avec le fait qu'ils proviennent de milieux modestes[30]. Or, le caractère innovant de leur production réside plutôt dans la rupture qu'ils opèrent avec l'académisme, rupture qui est rendue possible par leur formation alternative auprès de pédagogues qui sont eux-mêmes les chefs de file d'une *nahda* artisanale. A titre d'exemple, Kamel al-Telmissany est formé à l'école secondaire par Youssef al-Afifi, pédagogue et membre fondateur de l'Union des professeurs de dessin aux côtés de Habib Gorgui et Hussein Youssef Amin. Ainsi, les pionniers ne s'éteignent pas subitement à la fin des années 1930 pour être supplantés par des avant-gardes qui émergent du néant mais sont présents en tant qu'enseignants et continuent de travailler jusque dans les années 1960 et 1970 aux côtés d'artistes de la seconde génération. S'ils incarnent le caractère conservateur de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, leur legs est sans doute celui d'avoir posé les jalons d'une pratique artistique permettant, par la suite, à la seconde génération de s'en démarquer.

30 « Il [Hussein Youssef Amin] a découvert des artistes dans des milieux sociaux qui, en Egypte étaient non seulement complètement fermés à l'art […], mais encore qui tenaient par tradition et par fanatisme les arts plastiques comme un pêché ». Azar 1954. Kane, quant à lui, insiste sur la relation du groupe avec les Frères musulmans, étant donné que certains membres étaient fils de cheikhs, les distinguant ainsi de peintres de l'élite nationaliste *nahdawi* incarnée par la figure du peintre Mohamed Naghi. Kane 2010, p. 102.

Conclusion

Dès la création de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire en 1908 et à partir du moment où la pratique artistique sur le modèle européen est institutionnalisée, la question des Arts appliqués et de l'artisanat est récurrente. En effet, j'ai montré que le débat autour de la définition de l'art arabe et des moyens de le faire renaître demeure central dans le projet de la *nahda* artistique qui implique, dès le début, une réflexion autour de la place qu'occupent les Arts appliqués.

La question de la résurgence des arts traditionnels marque la période étudiée, comme je l'ai souligné avec les exemples des écoles artisanales de Hoda Charaoui dans les années 1920 et plus tard, avec les expériences de Habib Gorgui, jusqu'à ce que le projet d'une *nahda* artisanale soit clairement formulé au début des années 1940 par le groupe des Amis de l'Art et de la Vie. Guillaume Laplagne avait d'ailleurs admis, dès le début de la création de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, la nécessité d'ajouter une section de décoration ainsi que de calligraphie arabe au programme.

En outre, les pionniers n'ont jamais perçu les Beaux-Arts comme un substitut des Arts appliqués ou de l'artisanat. Cela est confirmé par le fait que, d'une part, ils exercent souvent le métier de plasticien en même temps que celui de décorateur et que, d'autre part, ils sont nombreux à s'impliquer dans le développement de l'Ecole des Arts appliqués du Caire. L'introduction des Beaux-Arts en Egypte a constitué le facteur déclencheur d'une réflexion autour de la préservation et de la valorisation des Arts appliqués et les Beaux-Arts ne seront jamais considérés par les pionniers comme supérieurs aux Arts appliqués et à l'artisanat.

Cette valorisation implique également la redéfinition des notions d'individualité et de collectivité et j'ai montré que la volonté de reconsidérer la pratique artistique en tant que travail collectif se manifeste à plusieurs niveaux. D'abord, les groupes artistiques qui prônent la revitalisation de l'artisanat revendiquent clairement, dans leurs écrits, un retour au travail collectif, rejetant l'image de l'artiste individuel. Ensuite, les pionniers

forment des groupements artistiques et travaillent, la plupart du temps, en communauté. Et cela est encore le cas aujourd'hui en Egypte où de nombreux artistes travaillent en association par le biais de collectifs.

Enfin, la remise en question de l'académisme du système d'enseignement à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire trouve son origine dans la valorisation du système traditionnel de formation. En effet, j'ai relevé les projets d'écoles artisanales qui sont mis en œuvre dans le but de revitaliser des savoir-faire locaux et de valoriser le statut de l'artisan. C'est à partir de ces projets que seront instaurés des systèmes d'enseignement en dehors des institutions. La réévaluation du système traditionnel de transmission de savoir de maître à disciple ouvre la voie à la création d'espaces de formation alternatifs. Par conséquent, les mouvements d'avant-garde qui émergent au début des années 1940, tels que le Groupe de l'Art contemporain, doivent leur existence, dans une large mesure, à ces projets. C'est, en effet, dans le sillage des expériences pédagogiques autour des écoles artisanales, que seront formées des figures majeures de l'art moderne égyptien du XXème siècle.

Par ailleurs, la production des pionniers reflète leur positionnement par rapport aux multiples influences culturelles auxquelles ils sont confrontés, en particulier lors des missions scolaires. Les réseaux de circulation et d'échanges transnationaux sont déterminants dans leur formation et dépassent largement le cadre de l'apprentissage technique, leur offrant la liberté de se définir en tant qu'artistes sur la scène internationale. Aussi, bien que j'aie insisté, dans le cadre de cette étude, sur les échanges culturels entre l'Egypte et l'Europe, d'autres réseaux se créeront, plus tard, bien au-delà de l'Europe. La conférence de Bandung ouvre la voie, dans les années 1950, à des échanges artistiques avec le Mexique mais également avec d'autres pays non-alignés, tels que l'Inde de Nehru. Inji Efflatoun doit, par exemple, la préface du catalogue de sa première exposition au peintre muraliste mexicain David Alfaro Siqueiros et plusieurs peintres égyptiens, tels qu'Hamed Owais (1919–2011), ont été marqués par l'esthétique de l'art révolutionnaire mexicain. L'impact de Bandung sur les avant-gardes en Egypte et ailleurs, qui dépasse les limites de mon étude, mériterait de faire l'objet de plus amples recherches. Toujours est-il que ce genre d'interactions vient nuancer l'idée de transferts culturels et de circulations qui

ne s'effectueraient qu'entre l'Egypte et l'Europe et révèle une cartographie des avant-gardes artistique bien plus complexe et étendue.

De même, le cosmopolitisme des villes du Caire et d'Alexandrie implique d'autres réseaux au niveau régional. J'ai relevé l'apport des peintres arméniens, levantins, grecs, italiens et français et leur engagement dans la scène culturelle locale. La présence de ces communautés marquées par leur plurilinguisme et leur caractère multiconfessionnel stimule l'émergence d'une critique artistique, d'un marché de l'art florissant et de groupes artistiques, tels que La Chimère.

Par ailleurs, il est clair à présent que le rejet des pionniers des avant-gardes européennes procède d'une démarche parfaitement consciente et assumée et non d'un *retard*. Comme je l'ai démontré à travers de nombreux exemples, notamment celui du peintre Mohamed Naghi et son ralliement à l'impressionnisme au moment où le mouvement est complètement dépassé en Europe, les pionniers sont parfaitement au fait des courants qui dominent la scène internationale et leur persistance à produire un art figuratif procède d'un libre choix. La figuration constitue ainsi le point commun qui relie l'ensemble des artistes de cette génération qui ne trouvent pas dans le cubisme ou l'abstraction les moyens picturaux leur permettant de répondre aux exigences du renouveau artistique de la *nahda*. En somme, la lisibilité du message transmis prime sur les remises en question de l'art en tant qu'art et la figuration se profile comme le moyen pictural adapté à l'opération d'une synthèse entre modernité et authenticité. Il faudra d'ailleurs attendre la fin des années 1960 pour que l'art abstrait fasse son apparition en Egypte. Celui-ci passe par le recours à l'écriture arabe à travers le mouvement *hurufi*, à un moment où la notion d'authenticité se réoriente vers des valeurs liées à la culture arabe[1]. Cependant, force est de constater qu'aujourd'hui encore, la figuration de même que le médium de la peinture, dominent la production contemporaine égyptienne.

1 Naef 1996, p. 356–358.

La *nahda*, un projet en cours ?

J'ai mentionné la problématique que posait, aujourd'hui encore, la définition d'« art arabe » qui trouve son origine au début du XXème siècle dans le débat qui émerge à la suite de la création de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Un des paradoxes de cette réflexion portait sur la manière d'accomplir la renaissance d'un art qui soit tout à la fois « moderne », « national », « local » « égyptien » et « authentique ». Ce débat a perduré, au point que l'on peut se demander si la *nahda* n'est pas un projet en cours. En effet, la question autour de la manière de concilier « modernité » et « authenticité » réapparaît dans les années 1940, avec le groupe des néo-orientalistes qui prônent la création d'un « art local nouveau ». Plus tard, dans les années 1950, la notion d'« authenticité » est clairement formulée par le Groupe de l'Art contemporain à travers l'utilisation du terme de *asala*, qui sous-entend le fait d'être enraciné. La question est abordée à nouveau dans une perspective de valorisation de l'héritage arabe dans les années 1970[2] et se poursuit jusque dans la période contemporaine qui divise les artistes égyptiens entre les partisans de l'authenticité (*asala*) qui abordent les sujets liés au pharaonisme, à la ruralité, à l'art islamique et copte, et ceux de la contemporanéité (*muʿasira*) qui se tournent vers les courants occidentaux afin de ne pas être définis ethniquement sur la scène internationale[3].

A la suite de la chute d'Hosni Moubarak et des soulèvements du « Printemps arabe », l'art contemporain égyptien, – comme celui d'autres pays touchés par ces évènements –, a reçu une attention sans précédent et la production de jeunes artistes a été rapidement recyclée sur le marché international. Force est de constater que cette « artification » prématurée[4] a mis un frein à l'évolution d'un élan de créativité qui, pour la première fois, semblait s'être dégagé de la voie sans issue que représente le débat autour des notions d'« authenticité » de « modernité » ou de « contemporanéité ».

2 Naef 1996, p. 359.
3 Winegar 2008, chapitre 2.
4 Etienne, Radwan 2011, p. 4–5.

En outre, ce phénomène d'appropriation de l'espace public par les artistes avait été qualifié d'emblée par les média nationaux et internationaux de « réveil » (*awakening* ; *nahda*). Mais qu'implique l'utilisation de ce terme dans le contexte d'une révolution contemporaine ? Et, comme le relève ironiquement Kirsten Scheid, « combien de fois le monde arabe doit il se rendormir pour se réveiller aussi souvent »[5] ?

L'utilisation récurrente du terme de *nahda* pose ainsi plusieurs problématiques. Premièrement, elle tend à faire oublier les racines historiques de ce terme. Dans le cadre de mon étude, j'ai mis en lumière les circonstances de la formulation du projet de la *nahda* artistique qui naît en Egypte au début du XXème siècle dans un contexte politique et culturel particulier. Par conséquent, la proclamation quasi-immédiate d'une *nahda* à la suite du « Printemps arabe » pourrait laisser croire qu'il n'existe pas de précédents en Egypte, voire dans le monde arabe, et que de jeunes artistes, sortis du néant ont été propulsés en 2011 sur la scène internationale.

Deuxièmement, ce phénomène a stimulé l'intérêt du monde académique occidental pour l'art contemporain du monde arabe, comme en atteste l'organisation d'innombrables workshops, écoles doctorales et conférences internationales autour de la question de l'art, de la contestation et de la production culturelle du monde arabe. Or, on peut se poser la question de savoir dans quelles mesures cet intérêt vient renforcer davantage l'altérité de cette production.

Je m'interrogeais, en introduction, sur le lien créé entre Mahmoud Moukhtar et Ahmed Bassiouny, martyr de la Révolution de 2011, lors de la cérémonie en hommage à ce dernier. Je peux affirmer, à présent, que la référence à la *nahda* artistique du début du XXème siècle venait souligner toute l'importance que représente cet héritage culturel aux yeux des artistes contemporains, en particulier dans le contexte d'un renouveau lié à des changements politiques et sociaux profonds. C'est pourquoi, ce n'est qu'à travers la reconnaissance de l'existence de cet héritage et de son histoire, ainsi que par son étude, qu'il sera possible de mieux comprendre et analyser

5 Scheid 2012.

les enjeux de la production contemporaine. Car cet héritage est celui d'une modernité artistique égyptienne initiée il y a plus d'un siècle et dont j'ai tenté d'esquisser les contours en espérant ouvrir la voie à de futures recherches sur le sujet.

Bibliographie

Sources

Archives nationales d'Egypte (AnE) : Dar al-Watha'iq

Fonds Abdin (Watha'iq 'Abdin)

Correspondances (lettres manuscrites et télégraphes) entre le prince Ahmed Fouad et le prince Youssouf Kamal concernant l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, mai-septembre 1911, 0069-004601.

Correspondances (lettres manuscrites et télégraphes) entre Aziz Fahmi, Guillaume Laplagne, Sarwat Pacha et Ugo Luzzato concernant l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, mai-juillet 1911, 0069-004605.

Correspondances concernant les dons de pièces antiques pour la section historique du musée agricole Fouad Ier, décembre 1932 – mai 1934, 0069-026591.

De Paikert, Alajos, « Rules of the Fuad I. Agricultural Museum proposed by Alajos de Paikert, Director of the Museum », tapuscrit, Le Caire, mars 1932, 0069-026591.

De Paikert, Alajos, « Liste de quelques empêchements et obstacles qui retardaient du commencement l'œuvre de l'organisation, de l'installation et de l'arrangement du Musée Fouad I. », manuscrit, Le Caire, non daté, 0069-026591.

« Ecole Egyptienne des Beaux-Arts fondée par S. A. le Prince Youssouf Kamal », fascicule imprimé de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, non daté [c. 1911], Le Caire, Imprimerie Paul Barbey, 20 rue Abdel Aziz.

Forcella, Paolo, « Rapporto sulla Scuola Egiziana di Belle Arti : Sezione Disegno e Pittura », manuscrit, Le Caire, 7 mars 1911, 0069-004464.

Hafez, Hassan, « Musée Royal d'Agriculture d'Egypte : Appel à la Nation Egyptienne », tapuscrit, Gizeh, 2 février 1931, 0069-026591.

Laplagne, Guillaume, « Rapport sur l'Ecole Egyptienne des Beaux-Arts à son Altesse le Prince Ahmed Pacha Fouad, président du Comité de l'Université Egyptienne », manuscrit, Le Caire, 8 février 1911, 0069-004463.
Laplagne, Guillaume, « L'art en Egypte : ce qu'il fût – ce qu'il doit être », communication faite à l'Institut d'Egypte dans la séance du 6 mars 1911, annotée : « Hommage respectueux de l'auteur à son Altesse le Prince Ahmed Pacha Fouad », tapuscrit, Le Caire, non daté, 0069-004464.
« Madrasat al-funun al-gamila al-misriyya : li mu'asasaha dawlat al-brins Yusuf Kamal », fascicule imprimé de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, non daté [c. 1911], Le Caire, matba'at al-jarida bi-saray al-barudi.
Piéron, Henri, « Rapport sur l'Ecole Egyptienne des Beaux-Arts à son Altesse le Prince Ahmed Pacha Fouad », manuscrit, Le Caire, 28 février 1911, 0069-004463.
« Rapport du Conseil de l'Université sur l'Ecole Egyptienne des Beaux-Arts », tapuscrit, non signé, non daté [c. 1912], 0069-004464.

Conseil des ministres (Maglis al-nuzar wa al-wuzara')

Correspondances entre Mustafa Fahmi Pacha, ministre de l'Intérieur et Georges Pangallo, directeur général de l'Exposition concernant l'organisation de l'Exposition de Chicago de 1892, novembre – décembre 1892, 0075-008616.
Décret du khédive Abbas Hilmi II concernant le Temple Egyptien de l'Exposition de Chicago, palais de Koubbeh, 11 mars 1893, 0075-008618.
Fakhry, H., « Note du ministère des Travaux publics au Conseil des ministres concernant l'érection d'une statue à Mustapha Kamel », tapuscrit, Le Caire, 10 novembre 1908, 0075-035538.
Sidqi, Ismaïl, « Note au Conseil des ministres concernant l'organisation de l'Exposition industrielle et agricole », tapuscrit, Le Caire, mai 1916, 0075-026803.

Ministère des Affaires étrangères (Wuzarat al-kharigiyya)

Correspondances entre Abdel Fattah Yahya Pacha, ministre des Affaires étrangères et F. Parcher de Terjekfalva, envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire de Hongrie en Egypte concernant l'organisation

et la direction du musée agricole Fouad Ier, 30 novembre – 15 décembre 1932, 0078-023862.

Correspondances entre les Légations royales d'Egypte dans divers pays européens pour l'achat de variétés de plantes, d'appareils techniques, de machines agricoles et de photographies destinés à la collection du musée agricole Fouad Ier, 4 décembre 1935 – 8 janvier 1936, 0078-023862.

Correspondances entre la Légation royale d'Egypte à Rome et le Bureau central des Monuments, Musée et Galeries pontificaux de l'Etat du Vatican, concernant la copie de la statue *Le Nil* destinée au Musée agricole Fouad Ier, 9 février 1934 – 1er mars 1935, 0078-023862.

Correspondances entre la Légation royale d'Egypte à Berlin et le ministère des Affaires étrangères du Reich concernant l'emprunt d'œuvres au cabinet des estampes de Berlin pour l'exposition orientaliste organisée par la Société des Amis de l'Art, 20 décembre 1932 – 31 janvier 1933, 0078-004408.

Hautecoeur, Louis, Rapport au ministère des Affaires étrangères intitulé « Mission à Prague », tapuscrit, Le Caire, 29 octobre 1928, 0078-000420.

Hautecoeur, Louis, Rapport au ministère des Affaires étrangères intitulé « Congrès des Arts populaires de Prague », tapuscrit, Le Caire, 8 décembre 1928, 0078-000420.

Hautecoeur, Louis, « L'art populaire en Egypte », communication faite au Congrès international des Arts populaires de Prague, non daté [1928], 0078-000420.

Naghi, Mohamed, Rapport au ministère des Affaires étrangères concernant le Congrès international des Arts populaires de Prague, manuscrit, 10 décembre 1928, 0078-000420.

Naghi, Mohamed, « Discours prononcé à l'ouverture du Congrès international des Arts populaires de Prague », manuscrit, 1928, 0078-000420.

Naghi, Mohamed, « Notes sur les Arts populaires en Egypte présentées au Congrès International des Arts populaires de Prague », manuscrit, 1928, 0078-000420.

Conseil des ministres (Maglis al-wuzara')

Correspondances entre le ministre de l'Instruction publique et le président du Sénat concernant le déplacement de la collection du Musée d'Art moderne égyptien, mars – avril 1946, 0081-093704.
Décision du Sénat de la nomination de Mohamed Mahmoud Khalil commissaire général de l'Exposition de Paris de 1937, non daté [c. 1937], 0081-122325.
Projet de Loi du Sénat et de la Chambre des députés portant sur l'ouverture d'un crédit supplémentaire au budget de l'exercice financier 1936–1938 nécessaire à la participation du Gouvernement égyptien à l'Exposition de Paris de 1937, non daté, 0081-122325.

Fonds des Bourses (Ba'that)

Al-Ahwani, Ali : 4031-00287 ; 4031-047921.
Ayad, Ragheb : 4031-005943.
Al-Gabakhangi, Mohamed Sidqi : 4031-003084.
Gorgui, Habib : 4031-009532.
Farag, Mansour : 4031-019817.
Hassan, Mohamed : 4031-005944 ; 4031-046414.
Kamel, Youssef : 4031-017358 ; 4031-008360.
Moukhtar, Mahmoud: 4031-002886.
Naghi, Effat : 4031-001916.
Naguib, Moustafa : 4031-007973.
Sabry, Ahmed : 4031-006673.
Saïd, Hamed : 4031-006650.
Youssef, Kawkab : 4031-022909.

Famille de Mohamed Ali (Usrat Mohamed 'Ali)

Correspondances diverses avec le cabinet du khédive Abbas Hilmi II entre 1908 et 1914, 5013-005406.
Lettre manuscrite de B.A. Brémond à Ahmed Shafiq Bey, Genève, 16 janvier 1907, 5013-005406.
Lettre manuscrite d'Auguste Mariette au khédive Ismaïl concernant les préparatifs de l'Exposition de 1867 à Paris, 27 juin 1866, 5013-004219.

Lettre manuscrite de Charles Edmond au khédive Ismaïl concernant l'Exposition de 1867, 3 avril 1867, 5013-004219.
Lettre manuscrite de Charles Edmond au khédive Ismaïl concernant l'Exposition de 1867, 18 novembre 1867, 5013-004219.

Autres fonds d'archives consultés :

Archives Eimad Abou Ghazi
Archives et collection Samir Basta
Archives et collection Marion Charobim
Archives Hassan Fathy, Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo
Archives et collection Sophie Habib Gorgui
Archives Nawal Hassan
Archives photographiques du Musée Mohamed Mahmoud Khalil
Archives du Musée Mahmoud Moukhtar
Archives Salah Taher, Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo
Archives Margo Veillon, Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo
Archives Suzanne Wissa Wassef et Ikram Noshi, Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo
Fonds des périodiques de la Bibliothèque nationale d'Egypte (Dar al-Kutub)
Fonds des périodiques et livres rares, Rare Books and Special Collection Library, The American University in Cairo

Périodiques

Abu Naddara, al-Ahram, al-Balagh al-usbu'i, al-Funun, al-'Imara, al-Kashkul, al-Majalla, Majallat al-funun wa taswir al-shamsi, al-Musawwar, al-Mu'ayyad, al-Rissala, Sawt al-fannan, Images, L'Art Vivant, L'Egypte Contemporaine, L'Egypte Nouvelle, L'Egyptienne, La Femme Nouvelle, Le Phoenix, La Revue du Caire, Revue des Conférences Françaises en Orient, La Semaine Egyptienne.

Entretiens

Eimad Abou Ghazi, ex-ministre de la Culture, fils du critique d’art Badr al-Din Abu Ghazi et petit-neveu du sculpteur Mahmoud Moukhtar.
Mohamed al-Husseini Al-Aqqad, directeur du Musée agricole, ingénieur et artiste-peintre.
Samir Basta, fils du peintre Sanad Basta.
Marion Charobim, fille du peintre Chafik Charobim.
Samir Gharieb, journaliste, critique, auteur d’ouvrages sur le mouvement surréaliste égyptien.
Sophie Habib Gorgui, aquarelliste, fille de l’artiste et pédagogue Habib Gorgui et épouse de Ramsès Wissa Wassef.
Nawal Hassan, sociologue, proche des peintres Hamed Saïd et Effat Naghi, ainsi que de l’architecte Hassan Fathy.
Adam Henein, sculpteur.
Ikram Noshi, architecte, beau-fils de Ramses Wissa Wassef, directeur du Centre d’Art de Harraniya.
Mina Saroufim, collectionneur, fondateur et directeur de la Galerie Extra au Caire.
Zeinab al-Seguini, peintre, nièce du sculpteur Gamal al-Seguini et épouse du peintre Abdel Rahman al-Nashar.
Ahmed Fouad Selim (1936–2009), peintre, ex-directeur du Musée d’Art moderne égyptien.
Subhi al-Sharuni, journaliste, critique d’art, auteur d’ouvrages sur l’art moderne égyptien.
Abdel Ghafar Shedid, peintre, collectionneur, professeur d’histoire de l’art à la Faculté des Beaux-Arts de l’Université de Helouan.
Tariq al-Qawmi, sculpteur, directeur du Musée Mahmoud Moukhtar.
Yousri al-Quwaydi, peintre, critique, ex-ambassadeur d’Egypte.

Musées et collections

Barjeel Foundation, Sharjah, Emirats Arabes Unis
Centre d'Art de Gezireh, Zamalek, Le Caire
- Collection de céramiques Saïd al-Sadr

Centre d'Art de Harraniya, Gizeh
- Musée des tapisseries de l'Ecole de Ramses Wissa Wassef
- Musée Habib Gorgui

Collection Marion Charobim, Zamalek, Le Caire
Collection Samir Basta, Mougins (FR)
Collection Sophie Habib Gorgui, Harraniya, Gizeh
Collection du ministère de la Culture, Zamalek, Le Caire
Collection Sherwet Shafei, Galerie Safar Khan, Zamalek, Le Caire
Collection Mina Saroufim, Galerie Extra, Zamalek, Le Caire
Collection Abdel Ghafar Shedid, Mounira, Le Caire
Mathaf : Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar
Musée agricole, Le Caire, Doqqi
- Musée des Collections de l'Héritage (Palais de la princesse Fatma Ismaïl)
- Musée du Coton
- Musée de l'Agriculture de l'Egypte ancienne
- Musée d'Histoire naturelle
- Collection du bureau du directeur

Musée d'Art moderne égyptien, Gezireh, Le Caire
Musée Adham et Seif Wanly, Alexandrie
Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie, Alexandrie
Musée Mahmoud Moukhtar, Gezireh, Le Caire
Musée Mahmoud Saïd, Alexandrie
Musée Mohamed Mahmoud Khalil et Emilienne Luce Khalil, Gizeh, Le Caire

Littérature secondaire

Ouvrages et articles sur l'art moderne égyptien

'Abaza, 'Abdallah, « Ma'rad funun al-jamila » [« L'exposition des Beaux-Arts »], *al-Ahram,* 26 janvier 1911, p. 6.

Abaza, Mona, *Twentieth-Century Egyptian Art : The Private Collection of Sherwet Shafei*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2011.

'Abd al-Malik Fu'ad, « Ra'ya al-ustadh Fu'ad 'abd al-Malik fi al-taswir » [« Le point de vue du professeur Fouad Abdel Malik sur la peinture »], *al-Hilal,* 1er juillet 1925, p. 906–909.

Abdou, Zeinab, « La femme égyptienne et les arts », *La Revue du Caire*, nº spécial : Peintres et sculpteurs d'Egypte, 1952, p. 55–57.

Abou Ghazi, Badr el-Din, Boctor, Gabriel, *Mouktar ou le réveil de l'Egypte*, Le Caire, H. Urwand et Fils, 1949.

[Abu Ghazi, Badr al-Din] « Mukhtar », *Sawt al-fannan*, juin 1950, p. 16–17.

Abou Ghazi, Badr el-Din « La peinture en Egypte Moderne », *African Arts*, vol. 3, nº 1, 1969, p. 29–33 ; 86–87.

[Abu Ghazi, Badr al-Din] *Mahmud Sa'id*, Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1972.

[Abu Ghazi, Badr al-Din] *Al-fann fi 'alamina* [*L'art dans notre monde*], Le Caire, dar al-ma'arif, 1973.

[Abu Ghazi, Badr al-Din] *Al-funun al-jamila fi misr : jil min al-ruwwad* [*Les Beaux-Arts en Egypte : la génération des pionniers*], Le Caire, jam'iyyat muhibbi al-funun al-jamila, 1975.

[Abu Ghazi, Badr al-Din] *Ramsis Yunan*, Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1978.

[Abu Ghazi, Badr al-Din] *Yusuf Kamil*, Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1982.

[Abu Ghazi, Badr al-Din] *Al-Mithal 'Abd al-Qadir Rizq (1912–1978) : hayatuhu wa a'maluhu* [Le sculpteur *'Abd al-Qadir Rizq (1912–1978) : sa vie et son œuvre*], Le Caire, jam'iyyat muhibbi al-funun al-jamila, 1982.

[Abu Ghazi, Badr al-Din], *Raghib 'Ayyad*, Le Caire, al-hay'a al-'amma li al-isti'lamat, 1984.

[Abu Ghazi, Badr al-Din], *Ruwwad al-fann al-tashkili* [*Pionniers des arts plastiques*], Le Caire, dar al-hilal, 1985.

[Abu Ghazi, Badr al-Din], *Mukhtar : hayatuhu wa-fannuhu* [*Moukhtar : Sa vie et son œuvre*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1988.

[Abu Ghazi, Badr al-Din], *Al-mithal Mukhtar* [*Le sculpteur Moukhtar*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1994.

[Abu Ghazi, Badr al-Din], *Ruwwad al-fann al-tashkili* [*Pionniers des arts plastiques*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 2007.

'Ali, Fatma, *Hamid Nada*, Le Caire, Organisme général de l'information, 1989.

Amin, Husayn Yusuf, « Al-Gazzar, fannan al-thawra » [« Al-Gazzar, artiste de la révolution »], *al-Majalla*, avril 1967, p. 77- 84.

« An Egyptian Artist : Paintings of Abyssinia », sans signature, *The Times*, 2 mars 1936, p. 15.

Al-'Aqqad, 'Abbas Mahmud, « Timthal Nahdat Misr » [« La statue du Réveil de l'Egypte »], *al-Balagh al-usbu'i,* 25 mai 1928, p. 12–13 ; 35.

'Atiya, Na'im, *Al-'ayn al-'ashiqa : khatab ma'a sab'a rasamin misriyyin* [*L'œil passionné : la position de sept peintres égyptiens*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1976.

'Atiya, Na'im, *Inji Aflatun*, Le Caire, Service de l'information d'Etat, 1986.

'Atiya, Na'im, *Al-makan fi fann al-taswir al-misri al-hadith* [*L'espace dans la peinture moderne égyptienne*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1993.

Attalah, Nadine, *Les femmes, l'art et la nation. Une histoire des expositions des artistes femmes d'Egypte (1952–1975),* thèse de doctorat en cours, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

El Attar, Moukhtar, « Ten Years of Fine Arts in Egypt », *Arts & the Islamic World Today*, vol. 4, n° 1, 1986, p. 54 ; 60–64.

[Al-'Attar, Mukhtar], *Al-fann al-hadith : bayn al-ams wa al-yawm* [*L'art moderne : d'hier à aujourd'hui*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1991.

[Al-'Attar, Mukhtar], *Al-fannan Saïd al-Sadr, sahir al-'awani : 1909–1986* [*L'artiste Saïd al-Sadr, magicien du temps : 1909–1986*], Le Caire, Ministère de la Culture, 1998.

[Al-'Attar, Mukhtar], *Al-funun al-jamila* [*Les Beaux-Arts*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 2002.

[Al-'Attar, Mukhtar], *Ruwwad al-fann wa tali'at al-tanwir fi Misr* [*Pionniers de l'art et de l'avant-garde en Egypte*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 2008.

Awad, Louis, *Tahiya Halim*, Le Caire, Service d'Information d'Etat, 1989.

'Ayyad, Raghib, *Ahadith fi al-funun al-jamila* 1908–1958 [*Histoires des Beaux-Arts* 1908–1958], Le Caire, matba'at Misr, non daté.

Ayad, Lara, *Picturesque Peasants : Painting Egyptian Identity at the Fouad I Agricultural Museum in Cairo*, 1937, thèse de doctorat en cours, Boston University.

Azar, Aimé, *Femmes peintres d'Egypte*, Le Caire, Imprimerie française, 1953.

Azar, Aimé, *Peintres arméniens d'Egypte*, Le Caire, Imprimerie française, 1953.

Azar, Aimé, *Abdel Hadi El Gazzar*, Le Caire, Imprimerie française, 1953.

Azar, Aimé, *L'Eveil de la conscience picturale en Egypte* ; *le Groupe de l'Art contemporain*, Le Caire, Imprimerie française, 1954.

Azar, Aimé, *Beppi-Martin (1869–1954)*, Le Caire, Imprimerie française, 1954.

Azar, Aimé, *La peinture moderne en Egypte*, Le Caire, Les Editions Nouvelles, 1961.

Azar, Aimé, « Prémices d'une nouvelle plastique égyptienne : Emile Bernard, Beppi-Martin », in : Burgat, Marie-Claude (éd.), *D'un Orient à l'autre : les métamorphoses successives des perceptions et connaissances – Configuration*, vol. 1, Paris, CNRS, 1991, p. 513–522.

Bahnassi, 'Afif, *Ruwwad al-fann al-hadith fi al-bilad al-'arabiya* [*Pionniers de l'art moderne dans les pays arabes*], Beyrouth, dar al-ra'id al-'arabi, 1985.

Bardaouil, Sam, Fellrath, Till (éds.) : *ItaliaArabia: Artistic Convergences between Italy and Egypt, Lebanon, Syria and Iran.* New York: Chelsea Art Museum, 2008.

Bardaouil, Sam, « Ni ici, ni là-bas : Moukhtar et Georges Sabbagh », *Qantara*, n° 87, Dossier : L'Egypte en son miroir : arts et littératures XIXème–XXIème siècle, avril 2013, p. 34–37.

Bardaouil, Sam, Fellrath, Till (dirs.), *Art et Liberté : Rupture, Guerre, et Surréalisme en Egypte (1938–1948)*, Paris : Skira ; Centre Georges Pompidou, 2016.

Bardaouil, Sam, *Surrealism in Egypt: Modernism and the Art and Liberty Group,* London : I.B. Tauris, 2017.

Bassiouni, Faruq, *Gazbiyya Sirri*, Le Caire, Service d'information d'Etat, 1984.

Béraud, Henri (préface), *Vingt dessins de Roger Bréval pour illustrer la chanson de Bilitis*, Le Caire, Les Argonautes, 1930.

Boctor, Gabriel, « Allocutions à la mémoire de M. Paul Alfred Fils », *L'Egyptienne*, mars 1940, p. 7–10.

Boctor, Gabriel, « La palette de Naghi », *La femme nouvelle*, n° d'été, 1950, p. 44–45.

Boctor, Gabriel, *Artistes contemporains d'Egypte : Saïd*, Le Caire, Editions Aladin, 1952.

Brin, Morik, *Peintres et sculpteurs de l'Egypte contemporaine*, Le Caire, Les Amis de la Culture française en Egypte, 1935.

Butrus, Fikri, *Fannanun al-Iskandariyya* [*Artistes d'Alexandrie*], Alexandrie, dar al-qawmiyya al-tibaʿa wa al-nashr, 1964.

Caiger-Smith, Alan, *Said el-Sadr, 1909–1986 : Potter, Painter, Sculptor, Teacher*, Aldermaston, Berkshire, ACS Shalford Publications, 2010.

Caneri, José, De Laumois, André et *al*., *Un pionnier de l'art français en Egypte : Roger Bréval*, Le Caire, Les Amis de la Culture française en Egypte, 1938.

Cattaui, Georges, « Amy Nimr », *La Semaine Egyptienne*, cahier spécial des peintres et des sculpteurs de l'Egypte moderne : Amy Nimr, n° 2, 1937, p. 23–24.

Cavadia, Marie, « Une exposition d'Amy Nimr », *La Semaine Egyptienne*, cahier spécial des peintres et des sculpteurs de l'Egypte moderne : Amy Nimr, n° 2, 1937, p. 15–16.

Champy-Roussillon, Christine, « En marge d'une exposition : rencontres à Mashrabia », in : Burgat, Marie Claude (éd.), *D'un Orient à l'autre : les métamorphoses successives des perceptions et connaissances – Configurations,* vol. 1, Paris, CNRS, 1991, p. 535–539

Correa Calleja, Elka, *Nationalisme et Modernisme à travers l'œuvre de Mahmud Mukhtar (1891–1934)*, thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2014.

Correa Calleja, Elka, « Modernism in Arab Sculpture. The Works of Mahmud Mukhtar », *Asiatishe Studien/Etudes Asiatiques: De Gruyter*, vol. 70, nº 4, 2016, p. 115–1139.

Davies, Clare, « Arts Writing in 20th-Century Egypt: Methodology, Continuity, and Change », *ArtMargins and the Massachusetts Institute of Technology*, June 2013, vol. 2, nº 2, p. 19–42.

Dawistashi, ʿIsmat, *Mahmud Saʿid*, Le Caire, Ministère de la Culture, 1997.

Dawistashi, ʿIsmat, Al-Quwaydi, Yusri, *Muhammad Naji kama lam yurif min qabl : hayatuhu al-shakhsiya wa al-fanniya* [*Mohamed Naghi comme on ne l'a jamais connu : sa vie et son œuvre*], Le Caire, Hot Shot Egypt, 2009.

De Laumois, André, « Le goût artistique en Egypte est-il en retard sur l'étranger ? », *Un Effort*, 15 mars 1931, p. 16–20.

El Dorghamy, Yasmine (éd.), « Egyptian Modern Art: 1900–1970 », numéro spécial, *Rawi : Egypt's Heritage Review*, nº 18, automne 2016.

Egypte…Terre des voyageurs (illustré par Mohamed Naghi, Margo Veillon, Nahmia Saad et Mohamed Labib), plaquette éditée à l'occasion de l'Exposition internationale des arts et techniques à Paris 1937, Le Caire, Schindler, 1937.

« Exposition d'art spontané chez les jeunes Egyptiens : le droit de l'enfant à la création artistique », sans signature, *Le Courrier de l'Unesco,* vol. 3, nº 1, 1er février 1950, p. 12.

Fahmi, ʿAziz Ahmad, « al-fann al-munhat » [« L'art dégénéré »], *al-Risala*, 10 juillet 1939, p. 1367.

Farag, Nabil (dir.), *Al-dhikra al-mi'awiyya li al-fannan Muhammad Naji (1888–1956)* [*Hommage à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste Mohamed Naghi (1888–1956)*], Le Caire, Ministère de la Culture, 1989.

Farag, Nabil, *Iʿadat iktishaf al-naqid Ahmad Rasim : 1895–1958* [*Redécouverte du critique Ahmad Rasim : 1895–1958*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-ʿamma li al-kitab 1994.

Farah-Farah, « La collection de peintures de M. Grassi », *L'Art Vivant*, nº spécial : l'Art vivant en Egypte, 15 janvier 1929, p. 94.

Fathi, Ahmad, *Fann al-jrafik al-misri* [*L'art graphique égyptien*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-ʿamma li al-kitab, 1985.

Al-Gabakhangi, Mohamed Sidqi, « La rétrospective des œuvres de Mahmoud Saïd : 1921–1951 », *Sawt al-fannan*, mai 1951, p. 45–48.

[Al-Gabakhangi, Muhammad Sidqi], *Tarikh al-haraka al-fanniyya fi Misr ila ʻam 1945* [*L'histoire du mouvement artistique en Egypte jusqu'en 1945*], Le Caire, al- hay'a al-misriyya al-ʻamma li al-kitab, 1986.

[Al-Gabakhangi, Muhammad Sidqi], *Muqtanayat Muhammad Mahmud Khalil al-faniyya* [*La collection de Mohamed Mahmoud Khalil*], Le Caire, Ministère de la Culture, 1995.

Gaudet, J. B., « Une exposition au studio Roger Bréval », *L'Egypte Nouvelle*, 27 décembre 1924, p. 8–10

Gaudet, J. B., « Charles Boeglin », *L'Egypte Nouvelle*, supplément illustré consacré aux peintres Naghi, Saïd, Roger Bréval, Boeglin, 20 décembre 1924, p. XV–XVIII.

Gauthier, Maximilien, « Le sculpteur Mouktar », *L'Art Vivant*, 1er avril 1930, p. 294.

[Gharib, Samir], *Al-siryaliyya fi Misr* [*Le surréalisme en Egypte*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-ʻamma li al-kitab, 1986a.

Gharieb, Samir, *Surrealism in Egypt and Plastic Arts*, Gizeh, Prism art series 3, 1986b.

[Gharib, Samir], *Rayat al-khayal* [*L'étendard de l'imagination*], Le Caire, dar al-shuruq, 1993.

[Gharib, Samir], *Fi tarikh al-funun al-jamila* [*L'histoire des Beaux-Arts*], Le Caire, dar al-shuruq, 1998.

Gharieb, Samir, *A Hundred Years of Fine Arts in Egypt*, Le Caire, Prism Art Series 7, 1998.

Grappes Georges (préface), *L'art égyptien contemporain : Mouktar sculpteur*, catalogue d'exposition, (10–25 mars 1930, Bernheim Jeune), Paris, Bernheim Jeune, 1930.

Guethenoc, Alain, « Roger Bréval », *L'Egypte Nouvelle*, supplément illustré consacré aux peintres Naghi, Saïd, Roger Bréval, Boeglin, 20 décembre 1924, p. XI–XV.

Guilbaud, Nathalie, « L'organisation des Beaux-Arts en Egypte », in : Humbert, Jean-Marcel (dir.), *France-Egypte. Dialogue de deux cultures*, AFAA ; Paris-Musées ; Gallimard, Paris, 1998, p. 125.

[Gurgi, Habib], « Ta'lim al-rasm » [« L'enseignement du dessin »], *Majallat al-tarbiyya al-haditha,* avril 1928, p. 306.

Gorgui, Habib, « Creative Art in Egyptian Schools », *Unesco Arts and Education* 2, décembre 1949, p. 6–8.

Gorgui, Habib et *al.*, *L'Art spontané chez les jeunes Egyptiens*, catalogue d'exposition, (Paris, Maison de l'Unesco, 12 janvier – 28 janvier 1950), Paris, Maison de l'Unesco.

[Gurgi, Habib] *Al-tarbiyya al-fanniya* [*L'éducation artistique*], Le Caire, Ministère de l'Instruction publique, non daté.

Haesaerts, Paul, « Une manifestation d'art égyptien : Le Salon de la Chimère », *La Semaine Egyptienne*, n° spécial Pâques, 1927, p. 27–30.

« Haflat izahat al-sitar 'an timthal Nahdat Misr » [« Cérémonie du dévoilement de la statue du Réveil de l'Egypte »], sans signature, *al-Balagh al-usbu'i*, 25 mai 1928, p. 16.

Hagopian, Edouard, *Alexandre Saroukhan, caricaturiste (1898–1977)*, (ouvrage quadrilingue : arabe, français, anglais, arménien), Le Caire, Nubar Printing House, non daté.

Hassan, Mohamed, « Mon Ami Mouktar », *L'Egyptienne*, avril 1935, p. 9–13.

Hassan, Mohamed, « L'évolution des arts en Egypte », *La Semaine Egyptienne*, n° spécial : Peintres et sculpteurs d'Egypte, mai 1952, p. 1–14.

Hautecoeur, Louis, « L'Etat et les Beaux Arts en Egypte », *L'Art Vivant*, n° spécial : L'Art vivant en Egypte, 15 janvier 1929, p. 49–53.

Hautecoeur, Louis, « Les Beaux-Arts en Egypte », *Beaux-Arts*, 20 juin 1930, p. 7–8.

Henein, Georges, « Bilan du mouvement surréaliste », *Revue des Conférences françaises en Orient*, octobre 1937, p. 645–654.

Henein, Georges, « L'Art dans la mêlée », *Revue des Conférences françaises en Orient*, mars 1939, p. 260–272.

Herbelin, André, « La sculpture contemporaine 1900–1950 », *Revue des Conférences françaises en Orient*, janvier 1951, p. 3–5.

Herz, Max, *Catalogue raisonné du Musée Arabe*, Le Caire, Institut français d'Archéologie orientale, 1906.

Herz, Max, « Quelques observations sur la communication de S. E. Ahmad Zéki Pacha : Le passé et l'avenir de l'art musulman en Egypte », *L'Egypte Contemporaine*, n° 15, 1913, p. 387–402.

Hostelet, Christiane, « La peinture au Salon 1928 des Amis de l'Art », *La Semaine Egyptienne*, décembre 1928, p. 8–11.
Hostelet, Christiane, « Aperçu sur l'enseignement moderne des arts », *L'Egyptienne*, janvier 1928, p. 18–21.
Hug, Charlotte, *Margo Veillon, le mouvement éclaté : travaux de 1925 à 1996*, Lausanne, Acatos, 1996.
Hug, Charlotte, (éd.) *Margo Veillon : Egyptian Harvests*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2000.
Husni, Inas, *Hamid Nada, ra'id al-siryaliyya al-sha'abiyya* [*Hamed Nada, pionnier du surréalisme populaire*], Le Caire, al- hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 2007.
Iskandar, Rushdi, *Khamsun sana min al-fann* [*Cinquantes années d'art*], Le Caire, dar al-ma'arif bi-Misr, 1962.
Izzet, Fazileh, « Exposition des Amis de l'Art », *L'Egyptienne*, mars 1925, p. 47.
« Al-jami'a al-misriyya : ahalat madrasat al-funun al-jamila », sans signature, [« l'Université égyptienne : le transfert de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire »], *al-Mu'ayyad*, 4 février 1911, p. 5.
El-Janabi, Abdul Kader, *The Nile of Surrealism : Surrealist Activities in Egypt 1936–1952*, Arabie sur Seine, 1991.
Kane, Patrick M., « Egyptian Art Institutions and Art Education from 1908 to 1951 », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 44, nº 3, 2010, p. 43–68.
Kane, Patrick M., « Art Education and the Emergence of Radical Art Movements in Egypt: The Surrealists and the Contemporary Arts Group 1938–1951 », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 44, nº 4, 2010, p. 95–119.
Kane, Patrick M., *The Politics of Art and Culture in Modern Egypt : Aesthetics, Ideology and Nation Building*, London, I. B. Tauris, 2012.
Karnouk, Liliane, *Modern Egyptian Art : The Emergence of a National Style*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1988.
Karnouk, Liliane, *Contemporary Egyptian Art*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1995.
Karnouk, Liliane, *Modern Egyptian Art (1910–2003)*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2005.

El-Kayem, Henri, *Mahmoud Saïd*, Paris, Braun et Cie, 1951.

Al-Khadim, Sa'd, *Al-mu'amarat al-isti'mariyya 'ala turathina al-fanni*, [*Les conspirations du colonialisme contre notre héritage artistique*], Le Caire, al-dar al-qawmiya li al-tiba'a wa al-nashr, 1966.

Al-Khadim, Sa'd, *Al-hayat al-sha'abiyya fi rusum Naji* [*La vie populaire dans les dessins de Naghi*], Le Caire, al- hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 2007.

[Khalil, Muhammad Mahmud], « al-funun al-jamila fi Misr » [« Les Beaux-Arts en Egypte »], *al-'Imara*, nº 7–8, 1939, p. 329.

Khalil, Mohamed Mahmoud, « La participation égyptienne », *Exposition Egypte – France*, catalogue, (Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, octobre – novembre 1949), Paris, Les Presses Artistiques, 1949, non paginé.

Khalil, Mohamed Mahmoud, « La Société des Amis de l'Art », *La Revue du Caire*, nº spécial : Peintres et sculpteurs d'Egypte, mai 1952, p. 106–112.

Khayal, Sa'id, *Mudhakkirat Inji Aflatun: Min al-tufula ila al-sijn* [Les mémoires d'Inji Efflatoun: De l'enfance à la prison], Le Caire, al-thaqafa al-jadida, 2014.

Lacoss, Donald, « Art and Liberty : Surrealism in Egypt », *Oregon anarchist journal, Communicating Vessels 21,* [en ligne], http://www.egyptiansurrealism.com. 2009.

Lacoss, Donald, « Egyptian Surrealism and *Degenerate Art* in 1939 », *Journal of Arab Studies,* [en ligne], http://www.egyptiansurrealism.com. 2010.

Laduke, Betty, « Inji Efflatoun, Art, Feminism and Politics in Egypt », *Art Education*, vol. 45, nº 2, mars 1992, p. 34–41.

Laplagne, Guillaume, « Des aptitudes artistiques des Egyptiens d'après les résultats obtenus à l'Ecole des Beaux-Arts », *L'Egypte Contemporaine*, vol. 1, nº. 3, mai 1910, p. 432–440.

Laplagne, Guillaume, « L'art égyptien, ce qu'il fut, ce qu'il doit être », *Bulletin de l'Institut Egyptien*, tome 5, Imprimerie Paul Barbey, juin 1912, p. 10–19.

Laplagne, Guillaume, Sadiq, Shukri, « Nadi al-funun al-jamila », [« Le Club des Beaux-Arts »], *al-Ahram*, 1er juin 1908, p. 2.

« La statue de Moustapha Kamel », sans signature, *L'Egyptienne*, février 1940, p. 16–19.

« Le droit de l'enfant à la création artistique », sans signature, *Le Courrier de l'Unesco*, 1er février 1950, p. 12.

Lemaitre, Alfred, *Abou Naddara à Stamboul*, Paris, Imprimerie Lefebvre, 1891.

Lenssen, Anneka, « Inji Efflatoun : White Light », *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, nº 42, automne/hiver 2016, p. 85–95.

Lepine, Lucien, « La Collection de Khalil Bey », *L'Egypte Nouvelle*, 25 février 1923, p. 9–12.

Lepine, Lucien, « Amy Nimr », *La Semaine Egyptienne*, cahier spécial des peintres et des sculpteurs de l'Egypte moderne : Amy Nimr, nº 3–4, 1937, p. 19–21.

Leprette, Fernand, *Les Chansons de Béhéra* (illustré par Roger Bréval et J. Constantinovsky avec des aquarelles de Charles Boeglin), Le Caire, Schindler, 1935.

« Madrasat al-funun al-jamila » [« L'Ecole des Beaux-Arts »], sans signature, *al-Ahram*, 14 mai 1908, p. 2.

« Mahiyat khuruji madrasat al-funun al-jamila al-'aliyya » [« Les salaires des diplômés de l'Ecole supérieure des Beaux-Arts »], sans signature, *al-Ahram*, 4 novembre 1938, p. 10.

Al-Malakh, Kamal, Al-Sharuni, Subhi, *al-ikhwan Sayf wa Adham Wanli* [*Les frères Seif et Adham Wanly*], Le Caire, al- hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1984.

Al-Malakh, Kamal, *Jamal al-Sijini* [*Gamal el-Seguini*], Le Caire, Organisme général de l'information, non daté.

Al-Malakh, Kamal, *Seif Wanly*, Le Caire, Centre Culturel Tchécoslovaque, non daté.

Marcerou, Louis, « Une Renaissance de la céramique arabe en Egypte », *L'Egyptienne*, hors série : nº de luxe, octobre 1926, p. 48–50.

Marcos, A. Marcos, Moussa, Hélène, Ramzy, Caroline, *Marguerite Nakhla : A Legacy to Modern Egyptian Art*, Scarborough ; Ontario, St. Marks Coptic Museum, 2009.

Marques, Jeanne, « En visitant l'exposition agricole et industrielle », *L'Egyptienne*, avril 1926, p. 87–88.

Marques, Jeanne, « Salon 1927 », *L'Egyptienne*, avril 1927, p. 17–21.

Marques, Jeanne, « Exposition D. Hidayet », *L'Egyptienne*, mai 1927, p. 24–26.

Marques, Jeanne, « Quelques réflexions à propos du Salon 1928 », *L'Egyptienne*, février 1928, p. 12–17.

Marques, Jeanne, « Aux Amis de l'Art : exposition rétrospective d'œuvres d'art sur l'Egypte », *L'Egyptienne*, avril 1933, p. 28–32.

Marques, Jeanne, « Exposition agricole et industrielle de 1936 », *L'Egyptienne*, février 1936, p. 13–14.

Meriel, Etienne, « Le XVIIème Salon du Caire », *La Semaine Egyptienne*, n° 7–8, 11ème année, 1937, p. 18–19.

Meriel, Etienne, *Les Eglises coptes du Caire* (illustré par Roger Bréval et Edmond Pauty), Le Caire, Schindler, 1936.

Meriel, Etienne, « Les natures mortes d'Amy Nimr », *La Semaine égyptienne*, cahier spécial des peintres et des sculpteurs de l'Egypte moderne : Amy Nimr, n° 3–4, 11ème année, 1937, p. 17–18.

Meriel, Etienne, « Une importante collection de peinture française, celle de S. E. Bey Khalil au Caire », *La Femme Nouvelle*, juillet 1948, p. 15–20.

Meriel, Etienne, « La peinture de Naghi », *La Semaine Egyptienne*, n^{o} spécial : Peintres et sculpteurs d'Egypte, mai 1952, p. 30–39.

Meriel, Etienne, *Le Groupe de l'Art contemporain : Khalil,* Faggala, Nahdat Misr, 1954.

Migeon, Gaston, « La céramique égyptienne musulmane », *L'Egyptienne,* hors série : n^{o} de luxe, 1926, p. 44–47.

Monciaud, Didier, « Les engagements d'Injî Aflâtûn dans l'Égypte des années quarante : la radicalisation d'une jeune éduquée au croisement des questions nationale, femme et sociale », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 126, 2015, p. 73–95.

Moscatelli, Jean, *Dix Sonnets*, Le Caire, Editions de la Semaine égyptienne, 1935.

Moscatelli, Jean, « Chez Amy Nimr », *La Semaine égyptienne*, cahier spécial des peintres et des sculpteurs de l'Egypte moderne : Amy Nimr, n° 3–4, 11ème année, 1937, p. 4–5.

Moscatelli, Jean, « Les sept merveilles du trésor artistique égyptien », *Images*, n^{o} spécial publié à l'occasion du cinquantenaire de la maison *al-Hilal*, 1938, p. 49–54.

Nabaraoui, Céza, « L'enseignement d'une exposition », *L'Egyptienne*, mars 1931, p. 2–6.

Nabaraoui, Céza, « Pour que l'œuvre de Mouktar revienne à l'Egypte », *L'Egyptienne*, Juin 1934, p. 2–7.

Nabaraoui, Céza, « La Semaine Mouktar », *L'Egyptienne*, avril 1935, p. 6–8.

Nabaraoui, Céza, « L'Egypte à l'Exposition de Paris », *L'Egyptienne*, décembre 1936, p. 4–7.

Nabaraoui, Céza, « Comment l'art et la technique moderne sont représentés à l'Exposition de Paris », *L'Egyptienne*, juin 1937, p. 14–17.

Nabaraoui, Céza, « La femme et le mouvement artistique », *L'Egyptienne*, mars 1938, p. 2–4.

Nabaraoui, Céza, « Vers la solution de grands problèmes sociaux : quelques minutes avec le ministre de l'Instruction publique », *L'Egyptienne*, juillet – août 1938, p. 5–11.

Nabaraoui, Céza, « Comment encourager l'art en Egypte », *L'Egyptienne*, mai 1939, p. 38–41.

Nabaraoui, Céza, « Le Concours Mouktar 1940 », *L'Egyptienne*, mars 1940, p. 2–5.

« Nadi al-funun al-jamila » [« Le Club des Beaux-Arts »], sans signature, *al-Ahram*, 17 juin 1908, p. 2.

Naef, Silvia, *A la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Slatkine, Genève, 1996.

Naghi, Effat, *La vallée de la Chevreuse vue par une Egyptienne*, Cahors, A. Coueslant, 1924.

Naghi, Effat et *al.*, *Mohamed Naghi (1888–1956) : un impressionniste égyptien*, Le Caire, Les Cahiers de Chabramant, 1988.

Naghi, Mohamed, « Madame Juliette Adam », *L'Egypte Nouvelle*, 25 mars 1923, p. 9–11.

Naghi, Mohamed, « Mahmoud Saïd », *L'Egypte Nouvelle*, supplément illustré consacré aux peintres Naghi, Saïd, Roger Bréval et Boeglin, 20 décembre 1924, p. VII–X.

Naghi, Mohamed, « La peinture et la sculpture contemporaines en Egypte », *L'Art Vivant*, n° spécial : l'Art vivant en Egypte, 15 janvier 1929, p. 69–70.

Naghi, Mohamed, « Art et Dictature », *La Revue du Caire*, décembre 1940, p. 163–167.

Naguib, Ezz el-Din, *The Dawn of Egyptian Modern Painting*, Le Caire, Prism Art Series, 1992.

Ostle, Robin, « Modern Egyptian Renaissance Man », *Bulletin of SOAS*, vol. 57, nº 1, 1994, p. 184–192.

Ostle, Robin, « Litterature and Art in Egypt (1914 –1950) : Form, Structure and Ideology », in : Burgat, Marie Claude (éd.), *D'un Orient à l'autre ; les métamorphoses successives des perceptions – Configurations*, vol. 1, Paris, CNRS, 1991, p. 523–533.

Papadopoulo, Alexandre, « La Renaissance Egyptienne », *La Semaine Egyptienne*, nº spécial : Peintres et sculpteurs d'Egypte, mai 1952, p. I–XVI.

Piéron, Henri, « Le Caire : son esthétique dans la ville arabe et dans la ville moderne », *L'Egypte Contemporaine*, avril 1911, p. 511–528.

P. M., « S. M. Le roi dans la salle Sintès », *La Semaine Egyptienne*, nº spécial Pâques, 1927, p. 26.

Al-Quwaydi, Yusri, *Min ruwwad al-fann al-Misri : Labib Tadrus, ughniya lam taktamil (1894 –1943)* [*Un pionnier de l'art égyptien : Labib Tadrus, une chanson inachevée*], Le Caire, Hot Shot Egypt, 2007.

Al-Quwaydi, Yusri, *Min ruwwad al-fann al-tashkili al-Misri : Sanad Basta (1903–1964) al-fannan al-burjwazi ?* [*Un pionnier des arts plastiques égyptiens : Sanad Basta, artiste bourgeois ?*], Le Caire, Zad Publishing, 2010.

Radwan, Nadia, « Les arts visuels de l'Egypte moderne, méthodes de recherche et sources : l'exemple de Mahmoud Moukhtar (1891–1934) », *Quaderns de la Mediterrània*, nº 15, avril 2011, p. 51–61.

Radwan, Nadia, « Des égyptiens égyptomanes », *Qantara*, nº 87, 2013, p. 30–34.

Radwan, Nadia, « Scènes de la vie rurale au Musée agricole du Caire », *Qantara*, nº 96, 2015, p. 43–45.

Radwan, Nadia, « Dal Cairo a Roma. Visual Arts and Transcultural Interactions Between Egypt and Italy », *The Journal Asiatische Studien/ Études Asiatiques*, nº 70, vol. 4, 2016, p. 1093–1114.

Radwan, Nadia, « Between Diana and Isis: Egypt's 'Renaissance' and the Neo-pharaonic Style », in : Volait, Mercedes, Perrin, Emmanuelle (dirs.), *Dialogues artistiques avec les passés de l'Egypte*, Paris, InVisu (CNRS-INHA), (« actes de colloque »), 2017, p. 1–18.

Ramadan, Dina, « Cultivating Taste, Creating the Modern Subject: Sawt el-Fannan and Art Criticism in 1950s Egypt », *Middle East Studies Association Bulletin*, vol. 42, nº 1/2, 2008, p. 26–31.

Ramadan, Dina, « The Alexandria Biennale and Egypt's Shifting Mediterranean », in : Goldwyn, Adam, Silverman, Renée (éds.), *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development*, New York, Plamgrave Macmillan, 2016, p. 343–360.

Rassim, Ahmed, « André Cattaui », *La Semaine Egyptienne*, 29 avril 1927, p. 8.

Rassim, Ahmed, « Un peintre pour les peintres », *La Semaine Egyptienne*, 1er octobre 1927, p. 4–5.

Rassim, Ahmed, « Juan Sintes », *La Semaine Egyptienne*, nº spécial Noël, décembre 1928, p. 14.

Rassim, Ahmed, *Sabbagh*, Le Caire, 1936.

Rassim, Ahmed, « Amy Nimr », *La Semaine Egyptienne*, cahier spécial des peintres et des sculpteurs de l'Egypte moderne : Amy Nimr, nº 3–4, 1937, p. 5–12.

Rassim, Ahmed, *Le journal d'un peintre raté*, Le Caire, Imprimerie du Commerce, non daté.

[Rasim, Ahmad], « Al-musawwar Mahmud Sa'id » [« Le peintre Mahmoud Saïd »], *al-'Imara*, vol. 1, nº 7–8, 1939, p. 330–331.

[Rasim, Ahmad], « Boeglin », *al-'Imara*, vol. 2 nº 9–10, 1940, p. 471–475.

[Rasim, Ahmad], « Beppi-Martin », *al- 'Imara*, vol. 3, nº 5–6, 1941, p. 244–249.

[Rasim, Ahmad], « Juan Sintès », *al-'Imara*, vol. 4, nº 3–4, 1942, p. 123–125.

[Rassim, Ahmed], « Mahmoud Saïd », *La Semaine Egyptienne*, nº spécial : Peintres et sculpteurs d'Egypte, mai 1952, p. 21–29.

Rémond, Georges, « Allocutions prononcée à l'occasion du 6ème concours Moukhtar pour la sculpture », *L'Egyptienne*, mars 1940, p. 6–7.

Rida, Salih et Al-Razaz, Mustafa, *Ahmad Sabri*, Le Caire, Ministère de la Culture, non daté.

Rodenbeck, Elizabeth (éd.), « Egypt : the Arts in View », *Arts & the Islamic World*, volume spécial, 2001, p. 2–66.

Ronfard, Bruno (éd.), *Margo Veillon : Painting Egypt : the Masterpiece Collection at the American University in Cairo*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2003.

Ronfard, Bruno (éd.), *Margo Veillon : Egyptian Festivals*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2002.

Ronfard, Bruno (éd.), *Margo Veillon : Witness of a Century*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2007.

Roussel, Dominique, *Chafik Charobim, peintre égyptien*, Paris, Fragments Editions, 2001.

Roussillon, Alain et Christine (éds.), *Abdel Hadi Al-Gazzar : une peinture égyptienne*, Le Caire, dar al-mustaqbal al-ʿarabi, 1990.

Saad el-Din, Mursi (éd.), *Gazbia Sirry, Lust for Color*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1998.

Sadiq, Shukri, Asif, Hassan, « Mashruʿ jamʿiyyat al-futughrafiyya al-misriyya » [« Projet de la Société égyptienne de Photographie »], *Majallat al-funun al-jamila wa al-taswir al-shamsi,* nº 1, mai 1913, p. 1–3.

Saïd, Hamed, *L'Art contemporain d'Egypte*, Le Caire ; Belgrade, Ministère de la culture et de l'Orientation nationale, 1964.

[Saʿid, Hamid], *Ihsan Khalil, min asdiqa al-fann wa al- hayat ; Ehsan Khalil, Friend of Arts and Life* (bilingue), Le Caire, Friends of Art and Life, 1983.

Saïd, Hamed, *The Friends of Art and Life*, Prism Art Series, Ministry of Culture and Foreign Affairs, nº 2, Le Caire, 1986.

Saïd, Hamed, *The First Exhibition of the Works of Full Time Plastic Artists Located at the Building of the Arab Socialist Union (1960–1966)*, Le Caire, non daté.

Saïd, Hassan, « L'Exposition agricole et industrielle égyptienne », *Le Phoenix*, 7 mai 1926, p. 1–15.

Saïd, Mahmoud, « Lettre de Mahmoud Saïd à Beppi-Martin », *Les Cahiers de Chabramant*, dossier Albert Cossery, nº 34, 1986, p. 107–111.

Salim, Ahmad Fu'ad, *Iʿada iktishaf Nazima Salim…awal ruwwad al-fann al-tashkili* [*Redécouvrir Nazima Selim, pionnière des arts plastiques*], tapuscrit, 11 octobre 2001, 4 p.

Salim, Ahmad Fu'ad, *Shahid ʿiyyan ʿala harakat al-fann al-misri al-muʿasir* [*Témoin du mouvement artistique égyptien contemporain*], Le Caire, al- hay'a al-misriyya al-ʿamma li al-kitab, 2008.

Salim, Ahmad Fu'ad *Al-fann wa ahwalhuhu* [*L'art et ses états*], Le Caire, Qusur al-thaqafa, 2010.

Salmawy, Mohamed, *Mohamed Mahmoud Khalil : L'homme et le musée*, Le Caire, Ministère de la Culture, 1995.

Al-Sharuni, Subhi, *'Abd al-Hadi al-Gazzar : fannan al-asatir wa 'alim al-fada'* [*Abdel Hadi al-Gazzar : artiste des mythes et de l'espace*], Le Caire, al-dar al-qawmiya lil-tiba'a wa-al-nashr, 1966.

Al-Sharuni, Subhi, *Salah Tahir* [*Salah Taher*], Le Caire, al-hay'a al-'amma li al-isti'lamat, 1984.

Al-Sharuni, Subhi, *Sab' wa-saba'un sana ma'a al-funun al-jamila fi Misr* (*Soixante dix-sept années de Beaux-Arts en Egypte*), Le Caire, al-hay'a al-'amma li al-Isti'lamat, 1985.

[El-Charouni, Sobhi], *Salah Taher*, Le Caire, Organisme général de l'information ; 1985.

Al-Sharuni, Subhi, Iskandar, Rushdi, al-Malakh, Kamal, *Thamanun sana min al-fann : 1908–1988* [*Quatre-vingt années d'art 1908–1988*], Le Caire, al-hay'at al-misriya al- 'ama li-al kitab, 1991.

Al-Sharuni, Subhi, *Al-muthaqqaf al-mutamarrid : Ramsis Yunan* [*L'intellectuel révolté : Ramsès Yunane*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1992.

Al-Sharuni, Subhi, *Madaris wa-madhahib al-fann al-hadith* [*Ecoles et théories et de l'art moderne*], Le Caire, al-hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab, 1994.

Al-Sharuni, Subhi, *Mathaf fi kitab : Moukhtarat min majmu'at al-muqtanayat al-fanniya li-Muhammad Sa'id Farsi : « al-'amal al-misriyya »* [*Un musée dans un livre : La collection égyptienne de Mohamed Saïd Farsi : les œuvres égyptiennes*], Le Caire, dar al-shuruq, 1998.

Al-Sharuni, Subhi, *Dhakirat al-umma : Mahmud Mukhtar wa mathafihi* ; *Memory of the Nation : Masterpieces of Moukhtar* (bilingue), Le Caire, al-dar al-misriyya al-lubnaniyya, 2007.

[Al-Sharouny, Sobhy], *Abdel Hadi Al-Gazzar*, Le Caire, Elias Modern Publishing House, 2007.

Al-Sharuni, Subhi, *Mawsu'at al-funun al-jamila al-misriyya fi al-qarn al-'ishrin* [*Encyclopédie des Beaux-Arts égyptiens au XXème siècle*], Le Caire, al-dar al-misriyya al-lubnaniyya, 2012.

Sintes, Juan, « Le Salon du Caire 1923 », *L'Egypte Nouvelle*, 3 mars 1923, p. 7.

Sulayman, Muhammad, « Al-funun al-jamila » [« Les Beaux-Arts »], *Majallat al-funun al-jamila wa al-taswir al-shamsi*, n° 2, juin 1913, p. 55.
Tabu-Zada, Yusuf, « Fann al-afrask » [« L'art de la fresque »], *al-'Imara*, n° spécial Beaux-Arts, 1939, p. 388–396.
« Tanazil al-amir Yusuf Kamal 'an laqabihi » [« Le Prince Youssef Kamal renonce à son titre »], sans signature, *al-Musawwar*, 22 avril 1932, p. 2–3.
« Tarikh al-funun al-sharqiyya al-qadima » [« L'histoire des arts orientaux anciens »], sans signature, *Majallat al-funun al-jamila wa al-taswir al-shamsi*, sans signature, n° 1, mai 1913, p. 7–10.
Thuile, Henri, « La maison du peintre », *L'Egypte Nouvelle*, supplément illustré consacré aux peintres Naghi, Saïd, Roger Bréval, Boeglin, 20 décembre 1924, p. I–V.
Vaucher-Zananiri, Nelly, « Les grandes collections égyptiennes », *L'Art Vivant*, n° spécial : l'Art vivant en Egypte, 15 janvier 1929, p. 92–95.
Wells, Sidney H., « L'enseignement agricole, industriel et commercial en Egypte », *L'Egypte Contemporaine*, vol. 2, 1911, p. 344–369.
Wiet, Gaston, « Le Musée national de l'Art Arabe », *L'Art Vivant*, n° spécial : L'Art vivant en Egypte, 15 janvier 1929, p. 53–57.
Wiet, Gaston, *Mohammed Ali et les Beaux Arts*, Le Caire, Dar al-Maaref, 1949.
Williams, Caroline, « Twentieth-Century Egyptian Art : The Pioneers, 1920–52 », in : Goldschmidt, Arthur, Johnson, Amy, Salmoni, Barak (éds.), *Re-Envisionning Egypt*, 1919–1952, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2005, p. 426–447.
Wilson-Goldie, Kaelen, « Public/Private: The Many Lives of 'Rebel Painter' Inji Efflatoun », *A Journal of Art, Context and Enquiry*, n° 42, automne/hiver 2016, p. 73–83.
Winegar, Jessica, *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2008.
Wissa Wassef, Ramsès, Forman, W. et B., *Fleurs du désert, tapisseries d'enfants égyptiens*, Prague, Artia, 1961.
Wissa Wassef, Ramsès, *Woven by Hand*, Prague, Artia, 1972.

Wissa Wassef, Ramsès, « L'effort pour le développement des Beaux-Arts », *L'Art Vivant*, juillet 1930, p. 554.
Youssef, Ahmed, « Les arts décoratifs en Egypte », *La Revue du Caire*, nº spécial : Peintres et sculpteurs d'Egypte, mai 1952, p. 100–105.
Yunan, Ramsis, *Dirasat fi al-fann* [*Etudes sur l'Art*], Le Caire, dar al-kitab al-ʻarabi, 1969.
Yusuf, Ahmad, *Al-fannan Muhammad Hasan* [*L'artiste Mohamed Hassan*], Le Caire, dar al-maʻarif bi Misr, 1967.
Zahir, Ahmad Shafiq, Gurgi, Habib, ʻAbd al-Hadi, Muhammad, *Hadith al-funun* [*L'Histoire de l'art*], Le Caire, al-ʻamiriyya, 1940.
« Zahrat Milos aw alahat al-jamal » [« La Vénus de Milo ou la déesse de la beauté »], sans signature, *Majallat al-funun al-jamila wa al-taswir al-shamsi*, nº 1, mai 1913, p. 17–18.
Zéki, Ahmed Pacha, « Le passé et l'avenir de l'art musulman en Egypte : mémoire sur la genèse et la floraison de l'art musulman et sur les moyens propres à le faire revivre en Egypte », *L'Egypte Contemporaine*, nº 13, janvier 1913, p. 1–32.

Références supplémentaires

Abbate, Onofrio, *Un basso-rilievo di Beni-Hassan : interpretazioni medico-archeologiche,* Palermo, Poligrafia Empedocle, 1843.
Abbate, Onofrio, *Ancienneté et phénomènes spéciaux de quelques plantes de l'Egypte*, Le Caire, Imprimerie nationale, 1898.
Abbate, Onofrio, *Aegyptiaca*, Le Caire, 1909.
Abdel Malek, Anouar, *Idéologie et renaissance nationale : L'Egypte moderne*, Paris, Anthropos, 1969.
Abu Lughod, Janet, « Tale of Two Cities: The Origins of Modern Cairo », *Comparative Studies in Society and History,* vol. 7, nº 4, juillet 1965, p. 429–457.
Abu Lughod, Lila, *Remaking Women : Feminism and Modernity in the Middle East*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1998.
Abu Lughod, Ibrahim, *The Arab Rediscovery of Europe: A Study in Cultural Encounters,* (1963), rééd. Editions Saqi, 2011.

Adal, Raja, *Nationalizing Aesthetics : Art Education in Egypt and Japan 1872–1950*, thèse de doctorat, Cambridge ; Massachusetts, Harvard University, 2009.

Ahmed, Jamal Mohammed, *The Intellectual Origins of Egyptian Nationalism*, Londres ; New York, Oxford University Press, 1960.

Amin, Qasim, *The Liberation of Women and The New Women : Two Documents in the History of Egyptien Feminism,* (*Tahrir al-mar'a,* 1899 ; *Al-mar'a al-jadida,* 1900), traduit de l'arabe par Samiha Sidhom Peterson, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1992.

Amirsadeghi, Hussein (éd.), *Art and Patronage : the Middle East*, Londres, Thames & Hudson, 2010.

Anderson, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* (*Imagined Communities*, 1983), traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2006.

Al-'Aqqad, 'Abbas Mahmud, *Sa'd Zahglul : sira wa tahiyya* [*Saad Zaghloul : biographie et hommage*], Le Caire, matba'at al-higazi, 1936.

Artun, Deniz, *Paris'ten modernlik tercümeleri : Académie Julian'da imparatorluk ve cumhuriyet öğrencileri* [*Traduire la modernité : les étudiants de l'Académie Julian sous l'Empire ottoman et la République*], Istanbul, Iletişim, 2007.

Ayrout, Henry Habib, *Mœurs et coutumes des fellahs*, Paris, Payot, 1938.

Bacha, Myriam (éd.), *Les Expositions Universelles à Paris, de 1855 à 1937*, Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, 2005.

Badran, Margot, *Feminists, Islam and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1995.

Baron, Beth, *The Women's Awakening in Egypt : Culture, Society, and the Press*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1994.

Baron, Beth, *Egypt as a Woman, Nationalism, Gender, and Politics*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2005.

Beinin, Joel, *The Dispersion of Egyptian Jewry: Culture, Politics, and the Formation of a Modern Diaspora,* Berkeley, University of California Press, 1998.

Berques, Jacques, *L'Egypte : impérialisme et révolution*, Paris, Gallimard, 1967.

Botiveau, Bernard (dir.), *L'Egypte dans le siècle 1901–2000*, Bruxelles, Editions Complexe ; Paris, CEDEJ, 2003.

Bouleau, Christophe, Thiam, Lucie, « Hassan Fathy et la Maison Ali Labib », in : Santelli, Serge (dir.), *Hassan Fathy : une ambition égyptienne*, Institut français d'Egypte, 2011, p. 67–75.

Boutros Ghali, Mirrit, « Un programme de réforme agraire pour l'Egypte », *L'Egypte Contemporaine*, nº 38, janvier – février, 1947, p. 3–66.

Bovier Lapierre, R. P. P., « La Rennaissance intellectuelle de Mohamed Ali à Farouk Ier », *Images,* nº spécial publié à l'occasion du cinquantenaire de la maison *al-Hilal*, 1938, p. 79–72.

Cahen, Didier, *Edmond Jabès*, Paris, Belfond, 1991.

Çelik, Zeynep, *Displaying the Orient : Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley ; Los Angeles ; Oxford, The University of California Press, 1992.

Çelik, Zeynep, Kinney, Leila, « Ethnography and Exhibitionnism at the Expositions Universelles », *Assemblages ; MIT Press*, nº 13, décembre 1990, p. 34–59.

Charaoui, Hoda, « Le mouvement féministe en occident », *L'Egyptienne*, 1er février 1926, p. 3–8.

[Sharawi, Huda], *Harem Years : the Memoirs of an Egyptian Feminist*, traduit de l'arabe par Margot Badran, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1998.

Cole, Juan Ricardo, « Feminism, Class, and Islam in Turn-of-the-Century Egypt », *IJMES*, nº 13, 1981, p. 387–401.

Colla, Eliot, *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*, Durham, N. C., Duke University Press Books, 2007.

Corgnati, Martina : « Dall'Italian Manner alla Modernità liquida. Relazioni artistiche fra alcuni paesi arabo-mediterranei e l'Italia ». *California Italian Studies Journal*, 1.1, 2010, p. 1–11.

Cossery, Albert, *Les Hommes oubliés de Dieu*, (illustré par Kamel al-Telmissany), Le Caire, Editions de la Semaine Egyptienne, 1941.

Cossery, Albert, *Un complot de saltimbanques*, (1975), Paris, rééd. Joëlle Losfeld 1999.

Coste, Pascal, *Architecture Arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1825 par Pascal Coste*, Paris, Firmin Didot, 1837.

Coury, Ralph M., « The Politics of the Funereal : The Tomb of Saad Zaghloul », *Journal of the American Research Center in Egypt*, vol. 29, 1992, p. 191–200.

Cromer, Evelyn Baring, Earl of, *Abbas II by the Earl of Cromer*, Londres, Macmillan and C°, 1915.

Dacosta Kaufmann, Thomas; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (éds.), *Circulations in the global history of art*, Londres : Routledge, 2015.

Dakhlia, Jocelyne (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam : des arts en tensions*, Paris, Kimé, 2006.

Decléty, Lorraine, « L'architecte orientaliste », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, vol. 5, n° 5, 2003, p. 55–65.

Delort de Gléon, Alphonse, *L'Architecture arabe des khalifes d'Egypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889 : la rue du Caire*, Paris, Plon, 1889.

Demeulenaere-Douyère, Christiane (dir.), *Exotiques expositions…les expositions universelles et les cultures extra-européennes. France, 1855–1937,* Paris, Somogy éditions d'art ; Archives nationales, 2010.

De Nerval, Gérard, *Scènes de la vie orientale : Les femmes du Caire*, Paris, Hyppolite Souverain, 1850.

De Nerval, Gérard, *Voyage en Orient*, Paris, Charpentier, 1851.

Description de l'Egypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'Armée française, Paris, Imprimerie impériale, publié en 23 volumes entre 1809 et 1828.

Di-Capua, Yoav, « Embodiment of the Revolutionary Spirit : The Mustafa Kamil Mausoleum in Cairo », *History and Memory*, vol. 13, n° 1, printemps/été 2001, p. 85–113.

Dodwell, Henri, *The Founder of Modern Egypt : A Study of Muhammad 'Ali*, Cambridge, Cambridge University Press, 1931.

Edmond, Charles, *L'Egypte à l'Exposition universelle de 1867,* Paris, Dentu, 1867.

Espagne, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, p. 1–9.

Etienne, Noémie, Radwan, Nadia, « Au carrefour de l'art et de l'activisme », *ADB Amici di Borgo*, n° 6, 2011, p. 4–5.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, *Innocenti*, Roma, Editalia, 1977.

Fahmy, Khaled, *All the Pasha's Men : Mehmed 'Ali, His Army and the Making of Modern Egypt*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2001.

Fahmy, Ziad, *Creating the Modern Nation through Popular Culture : Ordinary Egyptians*, Standford ; California, Standford University Press, 2011.

Farjam, Lisa (éd.) 2009, *Unveiled : New Art from the Middle East* (30 janvier – 9 mai 2009, Saatchi Gallery Londres), Londres : Booth-Clibborn 2009.

Fathy, Hassan, *Construire avec le peuple. Histoire d'un village d'Egypte : Gourna*, Paris, Sindbad (1970), rééd. 1999.

Favier, Jean, *L'architecture : Exposition internationale, Paris 1937*, Paris, Editions Alexis Sinjon, 1937.

Fenoglio Abd el-Aal, Irène, « L'activité culturelle francophone au Caire durant l'entre-deux guerres : du paradoxe à la contradiction », in : Burgat, Marie Claude (éd.), *D'un Orient à l'autre* : *les métamorphoses successives des perceptions et connaissances – Configurations*, vol. 1, Paris, CNRS, 1991, p. 458–495.

Fiori, Teresa, *Camillo Innocenti*, Rome, De Luca, 1968.

Focillon, Henri (introd.), *Institut international de coopération intellectuelle. Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du Ier Congres international des arts populaires. Prague, 1928*, tome 1, vol. 2, Paris, Editions Duchartre, 1931.

Gallotti, Jean, « Voyage dans l'île des Cygnes », *L'Illustration*, album hors-série : Exposition Paris 1937, non paginé.

Gerber, Haim, « The Limits of Construcdedness : Memory and Nationalism in the Arab Middle East », *Nations and Nationalism*, n° 10, vol. 3, 2004, p. 251–268.

Gershoni, Israel, Jankovski, James P., *Egypt, Islam and the Arabs : the Search for Egyptian Nationhood*, 1900–1930, New York ; Oxford, Oxford University Press, 1986.

Gershoni, Israel, Jankovski, James P., *Redefining the Egyptian Nation 1930–1945*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1995.

Gioni, Massimiliano (éd.), *Here and Elsewhere*, New York : New Museum, 2014.

Goldschmidt, Arthur, Johnson, Amy J., Salmoni, Barak A. (éds.), *Re-Envisionning Egypt, 1919–1952*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2005.

Goldwyn, Adam, Silverman, Renée (éds.), *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development*, New York, Plamgrave Macmillan, 2016.

Gorman, Anthony, *Historians, State and Politics in Twentieth Century Egypt*, Londres ; New York, Routledge, 2003.

Greber, Jacques, « L'architecture à l'exposition », *L'Illustration*, album hors-série : Exposition Paris 1937, non paginé.

El-Hakim, Tewfik, *L'Âme retrouvée : roman du réveil de l'Egypte* (*Awdat al-ruh*, 1933), adaptation française de Morik Brin, Paris, Fasquelles, 1937.

El-Hakim, Tewfik, *Un substitut de campagne en Egypte : journal d'un substitut de procureur égyptien* (*Yaumyat na'aib fi al-ariaf*, 1942), traduit de l'arabe par Gaston Wiet et Zaki. M. Hassan, Paris, CNRS, 2009.

Halidé, Edib, « Les femmes Turques », *L'Egyptienne*, janvier 1929, p. 16–21.

Haykal, Muhammad Husayn, *Hayat Muhammad 'Ali* [*La vie de Mohamed Ali*], Le Caire, matba'at Misr, 1935.

Heinze-Greenberg, Ita, « Erich Mendelsohn's Mediterranean Longings », in : Lejeune, Jean-François, Sabatino, Michelangelo (éds.), *Modern Architecture and the Meditteranean : Vernacular Dialogues and Contested Identities*, New York, Routledge, 2010, p. 175–192.

Heyberger, Bernard, Naef, Silvia (éds.), *La multiplication des images en pays d'Islam : de l'estampe à la télévision (17e–21e siècle)*, Istanbul, Orient-Institut ; Würzburg, Ergon Verlag, 2003.

Hourani, Albert, *Arabic Thought in the Liberal Age 1789–1939*, London ; Oxford University Press, 1962.

Hourani, Albert, *Qasim Amin : tahrir al-mar'a wa al-tamaddun al-islami* [*La libération de la femme et la civilisation islamique*], Le Caire, dar al-shuruq, 1988.

Hug, Georges, Lozach, Jean, *L'habitat rural en Egypte*, Le Caire, Société royale de Géographie, 1930.

Hussein, Taha, *Mustaqbal al-thaqafa fi Misr* [*L'avenir de la culture en Egypte*], Le Caire, matba'at al-ma'arif, 1938.

Ilbert, Robert, *Héliopolis : le Caire, 1905–1922 : genèse d'un ville*, Paris, Editions du CNRS, 1981.
Ilbert, Robert, Yannakakis, Ilios, *Alexandrie, 1860–1960 : un modèle éphémère de convivialité, communautés et identité cosmopolite*, Paris, Editions Autrement, 1992.
Ilbert, Robert, *Alexandrie, 1830–1930 : histoire d'une communauté citadine*, Le Caire, IFAO, 1996.
Ireton François, Volait, Mercedes (dirs.), *Les villes nouvelles en Egypte*, Le Caire, CEDEJ, 1987.
Joyeux-Prunel, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques, 1848–1918. Une histoire transnationale,* Paris, Editions Gallimard, coll. Folio Histoire, 2016.
[Kamal, Yusuf], *Siyahati fi bilad al-hind al-inglisiyya wa kashmir : 1913–1914* [*Mon voyage aux Indes anglaises et au Cachemire : 1913–1914*], réimprimé par al-mu'assasa al-'arabiyya li al-dirasa wa al-nashar, Le Caire, 2003.
[Kamal, Yusuf], *Siyahati fi bilad al-tibit al-gharbiyya wa kashmir* [*Mon voyage au Tibet occidental et au Cachemire : 1915*], réimprimé par al-mu'assasa al-'arabiyya li al-dirasa wa al-nashar, Le Caire, 2004.
Kamal, Youssef, *Monumenta Cartographica Africae et Aegypti,* 5 vol., Leiden, Brill, 1926–1951.
Kamal, Youssef, *Quelques éclaircissements épars sur mes « Monumenta Cartographica Africae et Aegypti »,* Leiden, Brill, 1953.
Kapur, Geeta, *When Was Modernism in Indian Art ? Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, New Delhi, Tulika, 2000.
Katsanaki, Maria, *Le peintre Théodore Ralli (1852–1909) et son œuvre,* thèse de doctorat, Université Paris I- Panthéon Sorbonne, 2007.
Kober, Marc, « Henein : un reporter de l'universel », *Mélusine* ; *Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n° 25, 2005.
Labbé, Edmond (dir.), *Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne : Paris 1937,* rapport général présenté par Edmond Labbé, les sections étrangères, tome 9, Paris, Imprimerie nationale, 1940.
Lafenestre, Georges, *Les Primitifs à Bruges et à Paris : 1900–1902–1904. Vieux maîtres de France et des Pays-Bas*, Paris, Georges Baranger, 1904.

Lançon, Daniel, « L'écrivain Edmond Jabès au Caire », *Egypte/Monde arabe*, Première série, Mélanges, [En ligne], http://ema.revues.org/index274.html, 2008.

Lançon, Daniel, « Le Caire : le défi des avant gardes européennes pour les écrivains égyptiens et pour Georges Henein en particulier », in : Hunkeler, Thomas, Kunz, Anna (éds.), *Metropolen des Avantgarde – Métropoles des avant-gardes*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 163–174.

Lane, Edward William, *Manners and Customs of the Modern Egyptians,* Londres, Everyman's Library, 1908.

Lilti, Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII*ème *siècle*, Paris, Fayard, 2005.

Luthi, Jean-Jacques, *Emile Bernard, l'initiateur*, Paris, Caractères, 1974.

Luthi, Jean-Jacques, *Emile Bernard en Orient et chez Paul Cézanne : 1893–1904*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1975.

Luthi, Jean-Jacques, « Le mouvement surréaliste en Egypte », *Mélusine ; Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n° 3, 1982, p. 18–35.

Luthi, Jean-Jacques, *La littérature d'expression française en Egypte (1789–1998)*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Luthi, Jean-Jacques, *Entretiens avec des auteurs francophones d'Egypte et fragments de correspondances*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Mariette, Auguste, *Exposition Universelle de 1867. Description du parc égyptien par M. Auguste Mariette*, Paris, Dentu, 1867.

Marsot, Afaf Lutfi Al-Sayyid, *A History of Egypt, from the Arab Conquest to the Present*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2007.

Marsot, Afaf Lutfi Al-Sayyid, *Egypt in the Reign of Muhammad 'Ali*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1984.

McWilliam, Neil, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830–1850),* (*Social Art and the French Left, 1830–1850*, 1993), traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, Paris, Les presses du réel, 2007.

Meier, Prita, Rodgers, Sarah et *al.*, « Special Issue: Visual Arts and Arts Practices in the Middle East », *Arab Studies Journal*, vol. XVIII, n° 1, printemps 2010.

Mercer, Kobena (éd.), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge; Londres : Institute of International Visual Arts and the MIT Press, 2005.

Mitchell, Timothy, *Colonizing Egypt*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1988.

Mitter, Partha, « Decentering Modernism, Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, vol. 90, nº 4, décembre 2008, p. 531–548.

Mosseri, Victor M., Audebeau, Charles, *Les constructions rurales en Egypte*, Le Caire, IFAO, 1921.

Nabaraoui, Céza, « Le Conservatoire de musique orientale », *L'Egyptienne*, décembre 1930, p. 6–10.

Nabaraoui, Céza, « Suprême hommage à Mme Juliette Adam », *L'Egyptienne*, septembre 1936, p. 2–11.

Naef, Silvia, « Reexploring Islamic Art : Modern and Contemporary Creation in the Arab World and its Relation to the Artistic Past », *Anthropology and Aesthetics*, nº 43, printemps 2003, p. 164–174.

Naef, Silvia, « Peindre pour être moderne ? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe », in : Heyberger, Bernard, Naef, Silvia (éds.), *La multiplication des images en pays d'Islam – De l'estampe à la télévision – (17e–21e siècles)*, Istanbul, Orient-Institut ; Würzburg, Ergon Verlag, 2003.

Naef, Silvia et *al.*, *Art contemporain arabe : modernité et mondialisation*, Thionville, Passerelles, 2003.

Naef, Silvia, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Paris, Téraèdre (2004), rééd. 2015.

Naef, Silvia, « Entre mondialisation du champ artistique et recherche identitaire : les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale », in : Dakhlia, Jocelyne (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam*, Paris, Kimé, 2006, p. 71–95.

Naef, Silvia, « Les art visuels dans le monde arabe : entre globalisation et spécificités locales », *Conférence à l'Académie suisse des sciences humaines et sociales* (février 2010), cahier 20, Berne, 2011.

Naef Silvia, Elbig, Elahe (éds.), *Visual Modernity in the Arab World, Turkey and Iran : Reintroducing the « Missing Modern »*, numéro spécial *Asiatische Studien/Etudes Asiatiques*, vol. 70, nº 4, 2016.

Ormos, Istvan, « Max Herz (1856–1919) : His Life and Activities in Egypt », in : Volait, Mercedes (éd.), *Le Caire – Alexandrie, Architectures européennes, 1850–1950*, Le Caire, IFAO, 2001, p. 161–177.

Ormos, Istvan, « Preservation and Restoration: the Methods of Max Herz Pasha, Chief Architect of the Comité de Conservation des Monuments de l’Art Arabe, 1890–1914 », in : Edwards, Jill (éd.), *Historians in Cairo : Essays in Honor of George Scanlon*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2002.

Owen, Roger, Şevket, Pamuk, *A History of Middle East Economies in the Twentieth Century*, Londres, I. B. Tauris, 1998.

Peltre, Christine, *L’atelier du voyage* : *les peintres en Orient au XIX*[ème] *siècle*, Paris, Gallimard, 1995.

Peltre, Christine, « Les “géographies” de l’art : physionomies, races et mythes dans la peinture “ethnographique”, *Romantismes*, n° 130, 2005, p. 67–79.

Peltre, Christine, « The Artist as Ethnographer : Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France », *The Art Bulletin*, vol. 87, n° 4, décembre 2005, p. 714–722.

Peltre, Christine, *Dictionnaire culturel de l’Orientalisme*, Paris, Hazan, 2008.

Perrin, Emmanuel, « Le musée d’ethnographie de la Société de Géographie d’Egypte », *Gradhiva*, [en ligne], http://www.quaibranly.fr/en/actualites/museum- publications/scientific-publications/gradhiva/gradhiva-n2.html, 2005.

Pratt, Marie-Louise, « Arts of the Contact Zone », *Profession*, 1991, p. 33–40.

Prisses-d’Avennes, Emile, *Monuments égyptiens, bas-reliefs, peintures, inscriptions, etc.*, *d’après les dessins exécutés sur les lieux par E. Prisse d’Avennes, pour faire suite aux Monuments de l’Egypte et de la Nubie de Champollion-le-jeune,* Paris, Imprimerie Lemercier et C[ie], 1842.

Prisses-d’Avennes, Emile, *Histoire de l’art égyptien d’après les monuments depuis les temps les plus reculés jusqu’à la domination romaine*, Paris, A. Bertrand, 1879.

Prisses-d’Avennes, Emile, *L’art arabe d’après les monuments du Kaire : depuis le VII*[ème] *siècle jusqu’à la fin du XVIII*[ème], Paris, A. Morel et C[ie], 1877.

Radwan, Nadia, « Hassan Fathy et le renouveau des savoir-faire traditionnels : vers une architecture appropriée », in : Santelli, Serge (dir.),

Hassan Fathy : une ambition égyptienne, Institut français d'Egypte, 2011, p. 55–65.

Radwan, Nadia, Tembely Aminata, « Le *printemps des rues* : une creation arabe contemporaine en mutation », *Moyen-Orient*, avril – juin 2012, p. 86–91.

Radwan, Nadia, « Les arts et l'artisanat », in : El-Wakil, Leïla (dir.), *Hassan Fathy dans son temps*, Gollion ; Paris, Infolio, 2013, p. 104–123.

Radwan, Samir, « La grande transformation de la paysannerie égyptienne », in : El-Wakil, Leïla (dir.), *Hassan Fathy dans son temps*, Gollion ; Paris, Infolio, 2013, p. 160–169.

Radwan, Samir, Lee, Eddy, *Agriarian Change in Egypt : An Anatomy of Rural Poverty*, Londres ; Dover, Croom Helm, 1986.

Rafaat, Samir W., *Cairo, the Glory Years, Who Build What, When and for Whom…*, Alexandrie, Harpocrates Publishing, 2003.

Rapport de la Commission impériale sur l'exposition universelle de 1867 à Paris. Précis des opérations et liste des collaborateurs, Paris, Imprimerie impériale, 1869.

Read, Herbert, *Education through Art,* New York, Pantheon books, 1943.

Read, Herbert, *Culture and Education in a World Order,* New York, Museum of Modern Art, 1948.

Régnier, Philippe, *Les Saint-Simoniens en Egypte 1833–1851*, Le Caire, Edition Banque de l'Union Européenne ; Amin F. Abdelnour, Le Caire, 1989.

Reid, Donald Malcolm, *Cairo University and the Making of Modern Egypt*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1991.

Reid, Donald Malcolm, « Cultural Imperialism and Nationalism : The Struggle to Define and Control the Heritage of Arab Art in Egypt », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 24, février 1992, p. 57–76.

Reid, Donald Malcolm, « The Egyptian Geographical Society : From Foreign Laymen's Society to Indigenious Professional Association », *Poetics Today* : *Cultural Processes in Muslim and Arab Societies : Modern Period I*, vol. 14, n° 3, automne 1993, p. 539–572.

Reid, Donald Malcolm, *Whose Pharaohs ? Archaeology, Museums and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*, Berkeley ; Los Angeles ; Londres, University of California Press, 2002.

Renan, Ernest, *De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation,* discours d'ouverture du cours de langues hébraïque, chaldaïque et syriaque au Collège de France, Paris, Michel Levy, 1862.

Revault, Jacques, Maury, Bernard, Zakariya, Mona, « Manzil 'Ali Efendi Labib », *Palais et maisons du Caire du XIVème au XVIIIème siècle*, tome III, Paris, IFAO, 1979, p. 159–170.

Roberts, David, *Egypt & Nubia : from drawings made on the spot by David Roberts*, vol. 3, Londres, F. G. Moon, 1846–1849.

Rodgers, Daniel T., Raman, Bhavani, Reimitz, Helmut (éds.), *Cultures in Motion*, Princeton ; N. J., Princeton University Press, 2017.

Rydell, Robert W., *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876–1916*, Chicago ; Londres, University of Chicago Press, 1987.

Saïd, Edward W., *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* (*Orientalism*, 1978), traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Editions du Seuil, 1980.

Saïd, Edward W., *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto & Windus, 1993.

Scheid, Kirsten, *Painters, Picture Makers, and Lebanon: Ambiguous Identities in an Unsettled State*, thèse de doctorat, Princeton University, 2005.

Scheid, Kirsten, « The Agency of Art and the Study of Arab Modernity », *MIT-Electronical Journal of Middle Eastern Studies,* [en ligne], http://www.aub.edu.lb, 2007.

Scheid, Kirsten, « What we do not know : Questions for a Study of Contemporary Arab Art », *ISIM Review*, nº 22, Autmn 2008, p. 14–15.

Scheid, Kirsten, « Missing Nike: On Oversights, Doubled Sights, and Universal Art Understood through Lebanon », *Museum Anthropology*, nº 32, vol. 2, automne 2009, p. 99–118.

Scheid, Kirsten, « Necessary nudes : *hadâtha* and *mu'âsira* in the lives of modern Lebanese », *International Journal of Middle Eastern Studies*, nº 42, 2010, p. 203–230.

Scheid, Kirsten, « On Arabs and Art of Awakening: Warnings from a Narcoleptic Population », *Jadaliyya*, 31 août 2012, [en ligne], http://www.jadaliyya.com.

Selim, Samah, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt* 1880–1985, London, RoutledgeCurzon, 2004.

Selim, Samah, « The *Nahda*, Popular Fiction and the Politics of Translation », *MIT Electronic Journal of Middle East Studies*, vol. 4, Fall 2004, p. 70–90.

Shabout, Nada, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.

Shabout, Nada, « Cinquante ans d'art moderne : (tout) contre l'Occident », *Qantara*, nº 87, avril 2013, p. 38–40.

Shaw, Wendy M. K., *Possessors and Possessed : Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the late Ottoman Empire*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Shaw, Wendy M. K., *Ottoman Painting, Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, Londres, I. B. Tauris, 2011.

Sonbol, Amira el-Azhary (éd. ; trad.), *The Last Khedive of Egypt: Memoirs of Abbas Hilmi II*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2006.

Thistlewood, David, « Herbert Read (1893–1968) », *Prospects : the Quarterly Review of Comparative Education,* Paris, Unesco, nº 1–2, vol. 24, 1994, p. 375–90.

Thornton, Lynne, *Les Orientalistes, peintres voyageurs: 1828–1908*, Courbevoie, ACR, 1983.

Vatikiotis, Panayiotis. J., *The history of Egypt : from Muhammad Ali to Mubarak*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1991.

Volait, Mercedes, *L'architecture moderne en Egypte et la revue al-ʿImara* : 1939–1958, Le Caire, CEDEJ, 1987.

Volait, Mercedes (dir.), *Le Caire, Alexandrie, Architectures européennes, 1850–1950*, Le Caire, IFAO, 2001.

Volait, Mercedes « Making Cairo Modern (1870–1950) : Multiple Models for a "European-style" Urbanism », in : Nasr, Joseph, Volait, Mercedes (dirs.), *Urbanism – Imported or Exported ?*, Chichester, Wiley-Academy, 2003, p. 17–50.

Volait, Mercedes, *Architectes et architectures de l'Egypte moderne 1830–1950 : Genèse et essor d'une expertise locale*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005a.

Volait, Mercedes, « La Rue du Caire », in : Bacha, Myriam (éd.), *Les Expositions universelles à Paris, de 1855 à 1937*, Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, 2005b, p. 131–134.

Volait, Mercedes, « Passés et actualité d'un ensemble urbain d'origine coloniale : Héliopolis (1905–2005) », in : Roussillon, Alain, Alleaume, Ghislaine, Farag, Iman (dirs.), *Mélanges offerts à Jean-Claude Vatin*, Le Caire, CEDEJ, 2008.

Volait, Mercedes, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Egypte 1867–1914,* Paris, L'Archange Minotaure, 2009a.

Volait, Mercedes, « La *Belle Epoque* : registres, rhétoriques et ressorts d'une invention patrimoniale », in : Aboukorah, Omnia, Leturcq, Jean-Gabriel (dirs.), *Egypte/Monde Arabe : Pratiques du Patrimoine en Egypte et au Soudan*, troisième série, n° 5–6, 2009b, p. 37–38.

Volait, Mercedes, « Fragments d'une histoire artistique », *Qantara*, n° 87, Dossier : L'Egypte en son miroir : Arts et littératures XIXème–XXIème siècle, avril 2013, p. 24–27.

El-Wakil, Leïla, « Hassan Fathy dans son temps », in : Santelli, Serge (dir.), *Hassan Fathy : une ambition égyptienne*, Le Caire, Institut français d'Egypte, 2011, p. 13–20.

El-Wakil, Leïla, (dir.), *Hassan Fathy dans son temps*, Gollion ; Paris, Infolio, 2013.

El-Wakil, Leïla, « Ramsès Wissa Wassef, pour l'amour des ancêtres », *Qantara*, n° 87, avril 2013, p. 46–49.

Weisberg, Gabriel P., Becker, Jane R., *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999.

W. G. H., *Street in Cairo, World's Columbian Exposition*, catalogue illustré, Egypt-Chicago Exposition C^o^., 1893.

Wood, Michael, « The Use of Pharaonic Past in Modern Egyptian Nationalism », *Journal of the American Research Center in Egypt*, vol. 35, 1998, p. 179–196.

Yeghen, Foulad, *L'Egypte sous le règne de Fouad Ier*, Le Caire, Paul Barbey, 1929.

Zorzi, Elio, « La partecipazione straniera », XXI Biennale internazionale d'Arte, *Le tre Venezie*, n° 6, juin 1938, p. 216–239.

Catalogues d'exposition

Al-ra'id al-rahil Labib Tadrus (1894–1943) [*Le pionnier Labib Tadros*], 2ème festival des Beaux-Arts (Musée d'art moderne du Caire, 29 mars – 30 juin 2008), Le Caire, Musée d'Art moderne égyptien, 2008.

Biennale d'Alexandrie : première biennale de la Méditerranée, (Municipalité d'Alexandrie, 26 juillet – 15 septembre 1955), Alexandrie, Edition du Musée des Beaux-Arts, 1955.

Biennale d'Alexandrie : deuxième biennale de la Méditerranée, (Municipalité d'Alexandrie, 28 décembre 1957- 15 mars 1958), Alexandrie, Edition du Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie, 1957.

Biennale d'Alexandrie : troisième biennale de la Méditerranée, (Municipalité d'Alexandrie, 17 décembre 1959 – 17 mars 1960), Alexandrie, Edition du Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie, 1960.

Deuxième exposition des peintres arméniens d'Egypte (Musée d'Art Moderne du Caire, 4–18 mai 1958), Le Caire, Les Amis de la Culture arménienne, 1958.

Chefs d'œuvre de la sculpture française contemporaine, organisée par la Société des Amis de l'Art avec la collaboration du Gouvernement français, (Le Caire, 4–22 février 1939), Le Caire, H. Urwand & Fils, 1939.

De Margerie, Laure, Papet, Edouard (dirs.), *Charles Cordier (1827–1905). L'autre et l'ailleurs*, Paris, Editions de la Martinière, 2004.

Exposition Camillo Innocenti, (Paris, Galerie Bernheim Jeune, 31 mars – 12 avril 1913), Paris, Galerie Bernheim Jeune et Cie, 1913.

Exposition d'art contemporain égyptien, (Académie Egyptienne de Rome 1957–58), Rome, 1958.

Exposition de la société de peinture et de dessin, (Ecole Abbassieh Secondaire, 29 février – 6 mars 1940), Le Caire, 1940.

Exposition Egypte – France, (Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, octobre – novembre 1949), Paris, Les Presses Artistiques, 1949.

Exposition de l'Atelier d'Alexandrie : Salon 1944, Alexandrie, Imprimerie Procaccia, 1944.

Exposition de l'Atelier d'Alexandrie : Salon 1945, Alexandrie, Imprimerie Procaccia, 1945.

Exposition de l'Atelier d'Alexandrie : Salon 1946, Alexandrie, Imprimerie Procaccia, 1946.
Exposition de l'Atelier d'Alexandrie : Salon 1948, Alexandrie, Imprimerie Procaccia, 1948.
Exposition Française au Caire : Egypte – France, catalogue, (Parc de Gezireh, 1929), Le Caire, 1929.
Exposition française du Caire de 1938, (Grand palais de la Société royale d'Agriculture, 8 février 1938), Le Caire, Noury et Fils, 1938.
Exposition internationale de Paris 1937 : arts et techniques, album hors série, *L'Illustration*, 1937.
Exposition rétrospective des œuvres du peintre lauréat Said : 1897–1964, (Musée des Beaux-Arts et Centre Culturel d'Alexandrie, 25 juillet – 1er septembre 1964) (bilingue français-arabe), Alexandrie, Musée des Beaux-Arts et Centre Culturel d'Alexandrie, 1964.
Faculty of Fine Arts Cairo : Hundred Years of Creativity 1908–2008, catalogue publié à l'occasion du centenaire de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, Farsi Foundation for Arts and Culture, 2008.
Images tissées d'Egypte (Institut du Monde Arabe, Paris, 16 mars – 10 mai 1993), Paris, IMA, 1993.
Inji Efflatoun, (Atelier du Caire, 24 mars – 6 avril 1964), Le Caire, 1964.
La Biennale di Venezia, Venise, Lombroso Editore, 1954.
Lacambre, Geneviève (dir.), *Les oubliés du Caire : Chefs d'œuvres des musées du Caire*, (Paris, Musée d'Orsay, 5 octobre 1994 – 8 janvier 1995), Paris, AFAA ; MO, 1994.
L'Art et la Vie (Service Culturel d'Egypte 20 juin – 28 juillet 1978), Paris, Service Culturel d'Egypte, 1978.
Laurent-Vibert, Robert, *Exposition Beppi-Martin*, (Lyon, Galerie Maire-Pourceaux, 15–31 décembre 1920), Lyon, Marius Audin et Cie, 1920.
L'Egypte à la XVIIIème Biennale, Venise 1956, Rome, L. Salomone, 1956.
Le portrait à Alexandrie dans les collections particulières, (Atelier d'Alexandrie et Amitiés Françaises, 1955), Alexandrie, Imprimerie du Commerce, 1955.
Morlier, Hélène (dir.), *L'architecte Marcel Dourgnon et l'Egypte* (20 mai – 12 juin 2010, INHA, Galerie Colbert), Paris, INHA, 2010.
Moukhtar 1891–1934, Le Caire, la Société des Amis de Moukhtar (bilingue français-arabe), non daté.

Musée Mohammed Mahmoud Khalil et Emilienne Luce ; *Mathaf Muhammad Mahmud Khalil wa haramuhu*, (bilingue), 2ème édition, Le Caire, Ministère de la Culture ; Direction générale des Beaux-Arts et des Musées, 1968.

Musée Moukhtar, Le Caire, Ministère de l'Instruction publique, 1952.

Musée Moukhtar, Le Caire, Ministère de la Culture ; Direction générale des Beaux-Arts et des Musées, 1969.

Museum of Egyptian Modern Art, Le Caire, Ministère de la Culture, 2005.

Nasser-Khadivi, Dina, Ahmed-Chaouki, Rafif (éds.), *The Shafik Gabr Collection*, Le Caire, ACR Edition, 2008.

Ramses Younan 1913–1966, (Musée d'Art moderne égyptien, 2009), Le Caire, ministère de la Culture, 2009.

Solakoğlu, Osman N., Özdemir, A. Tevfik, *Askeri Müse, Resim Koleksiyonu*, Istanbul, Askeri Müse, 2001.

The Museum of Modern Art ; Mathaf al-Fann al-Hadith, Le Caire, Département égyptien du tourisme, 1950.

XVa Esposizione internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926, Venise, Premiate officine Carlo Ferrari, 1926.

Notices biographiques

ABDEL MALEK, Fouad (1878–1955), photographe

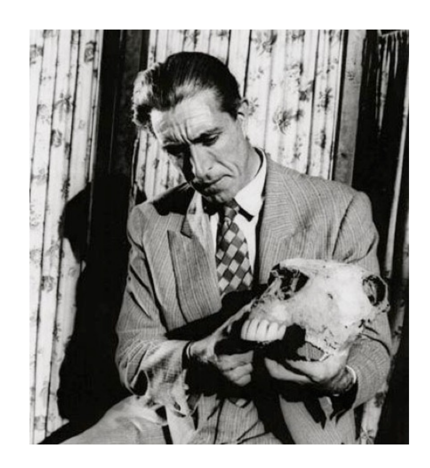
Fouad Abdel Malek, fils d'un négociant du quartier d'al-Hamzawi, est né au Caire en 1878. Après avoir fréquenté l'Ecole des Frères et des Jésuites, il prend des cours de dessin et de photographie en 1896 auprès d'un professeur français du nom de Georges Dubœuf. Il travaille ensuite comme assistant du photographe d'origine arménienne de renom, Gabriel Lekegian, dont le studio est établi au Caire. Après un séjour à Munich, il travaille au Caire comme photographe indépendant. Le métier ne suffisant pas à le faire vivre, il ouvre un commerce de produits industriels et agricoles qui fait faillite en 1900. Dès 1908, Abdel Malek effectue plusieurs voyages en Europe afin de parfaire ses connaissances dans le domaine des arts industriels. A la fin des années 1910, il fonde la Maison des Arts et de l'Industrie égyptienne (*Dar al-funun wa al-sina'i al-misriyya*) afin de promouvoir les arts industriels en Egypte. Celle-ci est installée au numéro 21 de la rue Boulaq et une première exposition y est organisée en 1920. En 1923, avec le prince Youssef Kamal et le collectionneur Mohamed Mahmoud Khalil, il crée la Société des Amis de l'Art dont il devient le secrétaire. Abdel Malek fonde également le Musée de Cire du Caire (*Mathaf al-sham'*) en 1934 sur le modèle du Musée Grévin. Inauguré dans le palais Tigrane, le Musée de Cire est déplacé une première fois en 1937 dans une villa de la rue Qasr al-Ayni avant d'être transféré, en 1955, dans son emplacement actuel à Helouan.

AL-AHWANI, Ali (1892–1954), peintre, décorateur

Ali al-Ahwani, est né au Caire le 14 juillet 1892. Fils d'un négociant du nom de Mohamed al-Ahwani établi dans le quartier de Abbassiya, il est formé au dessin et à la peinture dans les Ateliers Modèles de Boulaq. Après avoir obtenu son certificat de Peinture en 1910, il enseigne dans plusieurs

écoles secondaires et prend des cours de peinture auprès de Paolo Forcella à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Soutenu par ce dernier, al-Ahwani est, avec le sculpteur Mahmoud Moukhtar, un des premiers élèves de l'Ecole à bénéficier d'une bourse scolaire. Sur le conseil de Forcella, il est envoyé en Italie en 1911 pour étudier à l'Académie des Beaux-Arts de Rome, où il obtient son diplôme en 1915. De retour en Egypte, il est engagé comme dessinateur par le ministère de l'Agriculture et réalise les décors peints des dioramas du Musée agricole du Caire, où sont conservées aujourd'hui la plupart de ses œuvres. Al-Ahwani peint plusieurs tableaux décoratifs à l'huile de grandes dimensions comme la *Récolte du coton* (1937), ainsi que la *Danse des chevaux* (1936). S'attachant à un style réaliste, il peint essentiellement des scènes de genre qui se caractérisent par le souci du détail dans le rendu des différentes étapes des pratiques agricoles ou des traditions populaires.

AMIN, Hussein Youssef (1904–1984), peintre, diplomate, pédagogue



Hussein Youssef Amin, fils d'un fonctionnaire turc, est né au Caire dans un milieu privilégié. Très jeune, il fait preuve d'un intérêt pour le dessin et en 1924, il se rend en Italie pour étudier la peinture à l'Académie des

Beaux-Arts de Florence où il obtient son diplôme. Il entreprend ensuite une carrière diplomatique qui l'entraine jusqu'en Amérique latine, notamment au Brésil, où il séjourne quelques années. En parallèle de ses fonctions de diplomate, Amin continue de pratiquer la peinture, influencé par les arts populaires brésiliens. Lorsqu'il rentre en Egypte en 1931, il prend part aux débats concernant la pédagogie artistique et l'introduction des cours de dessin dans les écoles primaires et secondaires. Il fréquente alors les pédagogues Habib Gorgui et Youssef al-Afifi avec lesquels il crée, en 1937, l'Union des professeurs de dessin. Au début des années 1940, tandis qu'il enseigne le dessin dans les écoles secondaires de Abbassiya et de Hilmiya, il repère dans ses classes de jeunes talents qu'il décide de former chez lui. Réunissant régulièrement ses élèves dans sa villa située à Maryutiya, il crée avec eux le Groupe de l'Art contemporain (*Jama'at al-fann al-mu'asir*). Parmi les jeunes artistes formés par Amin se trouvent des peintres qui marqueront le milieu artistique des années 1950 et 1960. En 1946, le Groupe de l'Art contemporain expose, pour la première fois, au Lycée Français du Caire. A l'occasion de cette exposition, les membres du groupe, parmi lesquels Hamed Nada, Abdel Hadi al-Gazzar, Ibrahim Massouda, Maher Raif, Kamal Youssef, Mogli (Selim al-Habashi) et Samir Rafi, signent leur premier manifeste. Bien qu'Amin consacre sa carrière à l'éducation artistique, on lui connaît un nombre d'œuvres peintes, dont la plupart appartiennent aujourd'hui à des collections privées. Inspiré par les arts populaires, son style trahit également l'influence de Matisse et du fauvisme comme dans *Le joueur de nayy et la danseuse nubienne* 1939. En mars 2010, la galerie al-Masar au Caire organise une rétrospective de son œuvre lors d'une exposition intitulée *Remembered Late Artist Hussein Youssef Amin, Founder of the Group of Contemporary Art*.

AYAD, Ragheb (1892–1982), peintre, décorateur



Ragheb Ayad est né le 10 mars 1892 au Caire d’une famille copte. Il grandi dans le quartier de Faggala et fréquente l’Ecole des Frères. En 1908, lorsque l’Ecole des Beaux-Arts du Caire ouvre ses portes, il est parmi les premiers élèves à s’y inscrire. Après avoir obtenu son diplôme en 1911, il enseigne le dessin à l’Ecole secondaire copte du Caire et voyage en France et en Italie. Entre 1921 et 1922, n’ayant pas les moyens d’étudier en Italie, il organise un échange avec son ami, le peintre Youssef Kamel, chacun travaillant à tour de rôle pendant une année afin de financer le séjour en Italie de l’autre. En 1925, Ayad bénéficie d’une bourse scolaire pour l’Italie, et il est inscrit en même temps que ses collègues Youssef Kamel et Mohamed Hassan à l’Académie des Beaux-Arts de Rome, où il obtient son diplôme de la section de Décoration en 1928. Il rentre en Egypte l’année suivante

et formule l'idée de fonder une Académie égyptienne à Rome. Dès 1930, il dirige la section de Décoration de l'Ecole des Arts appliqués de Gizeh où il restera jusqu'en 1937, date à laquelle il est nommé directeur de la section Libre de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. En 1936, il épouse la peintre italienne Emma Caly, connue aujourd'hui sous le nom de Emma Caly-Ayad avec laquelle il expose régulièrement. Ayad s'implique dans la réorganisation du Musée copte en 1941 avant d'être nommé directeur du Musée d'Art moderne égyptien en 1950, poste qu'il occupe jusqu'en 1955. C'est à ce moment-là qu'il décide de consacrer une annexe du Musée d'Art moderne égyptien aux œuvres du sculpteur Mahmoud Moukhtar. Ayad est le peintre de la ruralité et de la vie populaire, des thèmes qu'il abordera tout au long de sa carrière, comme par exemple dans son *Travail aux champs* (1958) ou *Le Café à Assouan* (1933). Fortement inspiré à la fois par le futurisme italien et par l'Egypte ancienne, il crée un vocabulaire folkloriste original qui se caractérise par la vivacité de sa touche. Ayad est aussi un décorateur et en 1935, il réalise une série de peintures murales d'inspiration pharaoniques pour l'ancien hôtel Shepherd (détruit dans l'incendie du Caire de 1952). On lui doit également plusieurs programmes de décors d'édifices religieux. Son épouse, Emma Caly, quant à elle, participe en 1970, aux côtés de Margueritte Nakhla, à la décoration intérieure de l'Eglise copte de Sainte Marie à Zamalek construite par l'architecte Ramsès Wissa Wassef. Les œuvres de Ayad sont conservées au Musée d'Art moderne égyptien du Caire, au Musée agricole ainsi qu'au Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie. En 1992, à l'occasion du centenaire de sa naissance, le galeriste Mina Saroufim lui dédie une rétrospective dans la Galerie Extra à Zamalek.

BASTA, Sanad (1903–1964), peintre, diplomate



Sanad Basta est né le 26 août 1903 à Sohag en Haute-Egypte. Fils de l’ingénieur copte Basta Bey Raphael, riche propriétaire terrien et de Lady Basta Rafla Rizk, il grandit dans un milieu très aisé. Après avoir fréquenté les écoles primaire et secondaire de Sohag, il est envoyé par son père à la Haute Ecole des Missionnaires d’Assiout. En 1919, il voyage en Haute-Egypte et découvre les monuments d’Abydos, Akhmim, Louxor et Assouan. A l’âge de dix-neuf ans, il visite Le Caire pour la première fois, et ne cessera, dès lors, d’effectuer des allers-retours entre sa ville natale et la capitale. Au Caire, il se lie d’amitié avec le peintre Labib Tadros qui l’introduit au milieu artistique et il expose au Salon pour la première fois en 1924. Conformément à la volonté de son père, Sanad Basta entreprend des études de droit à l’Université Fouad Ier. Profitant de ses vacances d’été pour voyager en Europe, il se forme à la peinture de manière autodidacte. Menant une vie d’oisiveté, il fréquente les lieux de la haute société comme Deauville, Nice, Cannes et Biarritz et se lie d’amitié avec des personnalités telles que Zelda Scott Fitzgerald et Virginia Woolf. Après avoir obtenu son diplôme de droit en 1930, il travaille comme avocat aux Tribunaux mixtes

jusqu'en 1936, lorsqu'il est engagé dans le corps diplomatique du ministère des Affaires étrangères. Il continue de peindre en parallèle de sa carrière diplomatique et partage un atelier, à partir de 1930, avec les peintres Labib Tadros et Zaki Boulès à la Maison des Arts de la rue Darb al-Labbana. Il y fait la rencontre de Mohamed Naghi qu'il considèrera comme son maître. Quelques années plus tard, le 18 juillet 1938, il épouse Catherine Ibrahim Bey. En 1941, il participe à l'exposition *Egypte – France*, organisée par Mohamed Mahmoud Khalil au pavillon de Marsan du Louvre. A partir des années 1950, Basta expose régulièrement à la Biennale de Venise (1952 ; 1954 ; 1956), ainsi qu'à la Biennale d'Alexandrie (1955 ; 1959). De 1954 à 1958, il est nommé secrétaire général de la Société des Amis de l'Art, puis, de 1958 à 1964, membre de l'Atelier du Caire. Les archives de Sanad Basta, ainsi que la majorité de ses œuvres sont conservées par son fils, Samir Basta, qui vit à Mougins dans les Alpes-Maritimes.

BIESSY, Marie-Gabriel (1854–1935), peintre



Marie-Gabriel Biessy est né en 1854 à Saint-Pierre-du-Mont dans les Landes. En 1876, il entre à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon et étudie la peinture sous la direction du peintre orientaliste Felix-Auguste Clément (1826–1888).

Il part ensuite à Paris, où il est admis dans l'atelier du portraitiste Carolus Duran (1937–1917) dont il exécute le portrait (Musée d'Orsay, Paris). Biessy peint également plusieurs scènes de genre intimistes dans lesquelles figure son épouse Marthe Gambier. En 1878, il expose au Salon de Lyon et au Salon de Paris en 1882. A partir de 1884, il entreprend de nombreux voyages en Europe, en Amérique du Sud et en Afrique où il peint notamment des paysages du Sénégal. Biessy arrive vraisemblablement en Egypte durant le premier quart du XXème siècle, puisque Mohamed Naghi peint son portrait en 1912 (Musée Mohamed Naghi, Le Caire). En 1918, il succède au sculpteur Guillaume Laplagne à la tête de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire et dirige l'Institution jusqu'en 1927. Au Caire, Biessy fréquente les personnalités de la scène artistique comme le collectionneur Mohamed Mahmoud Khalil dont il peint le portrait en 1933 (Musée Mohamed Mahmoud Khalil, Le Caire). De retour en France, il réside à Bourg-la-Reine dans les Hauts-de-Seine où il décède en 1935. L'œuvre de Biessy se distingue surtout par sa maîtrise de l'art du portrait, un genre qu'il développe lors de sa formation dans l'atelier de Carolus Duran. On lui doit également des scènes de genre et des paysages de la campagne française et égyptienne.

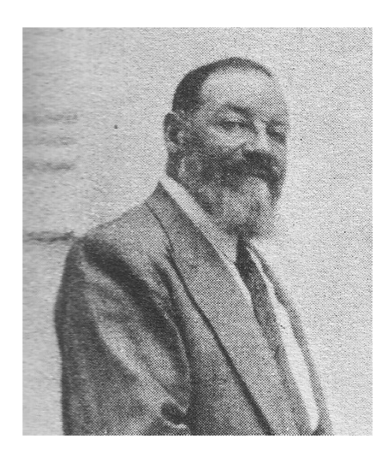
BOEGLIN, Charles (?–?), peintre, diplomate



Boeglin est un artiste français, autodidacte, qui commence à peindre sans maître dès son jeune âge. Engagé dans l'armée durant la Première Guerre

mondiale, il peint des paysages de montagne lors de ses déplacements militaires. Après la guerre, il arrive au Caire en tant qu'attaché commercial à la Légation française et y fait la connaissance de Roger Bréval qui le guide dans sa démarche picturale et l'introduit au milieu artistique. Il fonde, avec ce dernier, le groupe de La Chimère, dont il devient le secrétaire. Installé dans la rue Antikhana non loin de l'atelier de Bréval, Boeglin s'implique dans les activités de La Chimère et y expose régulièrement. Nous connaissons de ce peintre quelques reproductions en noir et blanc d'une série de paysages et un auto-portrait publiés dans *L'Egypte Nouvelle*, ainsi qu'une aquarelle sur papier datant de 1930 intitulée *Pêcheurs* (collection Sherwet Shafei). Ayant une prédilection pour la nature sauvage et les paysages arides, Boeglin accorde une place centrale au traitement de la lumière. En 1935, il réalise une série d'aquarelles pour illustrer, avec Roger Bréval et J. Constantinovsky, les *Chansons de Béhéra* de l'écrivain français Fernand Leprette.

BREVAL, Roger (?–?), peintre, décorateur



Roger Bréval est un peintre et décorateur français né à Paris et élevé à Beauvais. Petit-fils d'un peintre-verrier, il est fasciné durant les offices par les vitraux de la cathédrale de Beauvais et il développe très tôt un intérêt pour les arts décoratifs. A l'âge de dix-sept ans, il entre à la Manufacture

nationale de Tapisseries de Beauvais avant de se rendre à Paris, où il fréquente, un temps, l'Ecole des Beaux-Arts et l'Ecole des Arts décoratifs avant d'être employé à l'Ecole des modèles décorateurs chez Henri Rapin et Paul Follot. Il travaille également à Paris à la décoration du Théâtre des Champs-Elysées sous la direction de Maurice Denis. En 1920, Bréval s'installe au Caire, où il est nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts. Il y enseigne dans la section de Peinture jusqu'en 1937, date de son retour définitif en France. Il fonde et préside, en 1924, le groupe de La Chimère dans son atelier situé au numéro 14 de la rue Antikhana qui tient lieu également de boutique d'objets décoratifs. Les œuvres égyptiennes de Roger Bréval représentent la vie aux champs et des paysages des berges du Nil. Ses figures féminines, en particulier ses porteuses d'eau, évoquent, d'une part, certaines œuvres du peintre nabi Emile Bernard et, d'autre part, les fresques de l'Egypte ancienne. Il est aussi l'auteur de grands panneaux décoratifs comme *La désobéissance de Psyché* ou *Salomé* (c. 1924) qui s'inscrivent dans le courant symboliste. En 1937, il peint un grand panneau décoratif intitulé *Le Nil*, aujourd'hui conservé au Musée agricole du Caire. Bréval est également illustrateur et collabore à plusieurs revues publiées au Caire, telles que *L'Egypte Nouvelle*, *La Semaine Egyptienne* et *L'Egyptienne*. En 1930, il réalise une série de sanguines pour illustrer *Les chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, publié au Caire chez Les Argonautes. Ses vues extérieures et intérieures d'églises coptes sont publiées, avec celles d'Edmond Pauty, dans l'ouvrage d'Etienne Meriel, *Les Eglises coptes du Caire* paru en 1936. On doit aussi à Bréval quelques affiches publicitaires de style Art Déco pour la promotion du tourisme en Egypte. Lorsqu'il quitte l'Egypte en 1937, les Amis de la Culture française en Egypte lui rendent un hommage dans une « plaquette souvenir » intitulée *Roger Bréval : un pionnier de l'art français en Egypte.* De retour en France, il illustre le recueil de poèmes de Phileas Lebesgue, poète symboliste originaire d'Amiens, *Ma cueille des quatre saisons, poèmes rustique* 1943–1944 (La Neuville Vaulx, 1944).

CHAROBIM, Chafik (1894–1975), peintre, ingénieur



Chafik Charobim est né le 4 novembre 1894 à Damanhour. Son père, Mikhail Bey Charobim, procureur général, propriétaire terrien et auteur d'un ouvrage sur l'Histoire de l'Egypte publié en quatre volumes *Al-kafi fi tarikh Misr al-qadim wa al-hadith* (*Histoire générale de l'Egypte ancienne et moderne*), est muté à Alexandrie tandis que Chafik Charobim est encore enfant. Ce dernier grandit dans le quartier de Mouharram Bey à Alexandrie et fréquente l'Ecole Saint André. Après avoir passé trois ans à Alexandrie, sa famille retourne au Caire où il fréquente l'Ecole des Frères. Malgré sa passion naissante pour l'art, son père le pousse à entreprendre une carrière d'ingénieur. A partir de 1914, après avoir obtenu son baccalauréat, Charobim prend des cours de peinture. Il entre, contre son gré, à la faculté d'Ingénieurs de l'Université Fouad Ier mais la mort soudaine de son père en 1917 change le cours de sa vie. En 1921, il épouse Marie Ghali et en 1923, il part avec elle pour l'Italie afin d'étudier la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Rome. Il y retrouve les trois boursiers, Youssef Kamel, Ragheb Ayad et Mohamed Hassan et suit avec eux les cours d'Umberto Coromaldi qui aura une grande influence sur sa production. Après avoir obtenu son diplôme en 1924, Charobim rentre en Egypte, où il est nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Ne supportant

guère les contraintes de cet emploi, il donne sa démission quelques mois plus tard pour se consacrer à la peinture. Au Caire, il fait la rencontre de Roger Bréval et de Beppi-Martin et participe aux activités de la Chimère. Après le décès de son épouse à la suite d'une tuberculose, il se remarie, en 1940 avec Marie Greiss. Charobim est un peintre qui reste fidèle au style académique. On lui doit des vues de la campagne égyptienne, des rives du Nil et du quartier de Zamalek, ainsi que des portraits comme *Maternité* (1949) ou *Le cheikh Abou Anwar* (1954). La majorité de ses œuvres ainsi que ses archives personnelles sont conservées par sa fille, Marion Charobim. En 2001, Dominique Roussel lui consacre une monographie préfacée par Boutros Boutros Ghali.

COULON, Alfred James (?–?), décorateur



Alfred James Coulon est formé à l'Ecole des Arts décoratifs de Paris. Il arrive vraisemblablement au Caire vers 1909, lorsqu'il est nommé par Guillaume Laplagne directeur de la section de Décoration qui vient d'être ajoutée au programme de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Au début des années 1920, il est appelé par la féministe Hoda Charaoui à diriger son Ecole de céramique établie dans le quartier de Rod al-Farag. Coulon y forme les jeunes artisans égyptiens à l'art de la céramique. Lors de l'Exposition

internationale des arts et techniques de Paris en 1937, Coulon est nommé commissaire de la section orientale du Pavillon de la céramique.

DA FORNO CASONATO, Amelia (1878–1969), peintre

Amelia Da Forno Casonato est une peintre italienne diplômée de l'Académie de Venise. Elle arrive en Egypte avec son époux Giorgio Casonato employé comme fonctionnaire de la Banco di Roma. Dans les années 1910, Casonato dispense des cours de peinture dans son atelier à Alexandrie. Elle y forme plusieurs membres de l'aristocratie alexandrine dont le jeune Mahmoud Saïd qui fait ses débuts auprès d'elle. Dès le début des années 1920, elle expose régulièrement au Salon du Caire. Casonato peint principalement des natures mortes, en particulier des bouquets de fleurs, dont une série est conservée au Musée agricole du Caire. Son neveu, Renzo da Forno (1902–1952), peintre d'influence cubiste, la rejoindra en Egypte, où il jouira d'une certaine notoriété durant les années 1930. Deux ans après la mort de son époux, en 1954, Amelia Casonato quitte définitivement l'Egypte pour s'établir à Venise. Elle continue de peindre jusqu'à son décès à l'âge de quatre-vingt-onze ans.

AL-DIB, Ali Kamel (1909–1997), peintre, décorateur, scénographe

Ali Kamel al-Dib est né en 1909 dans le village d'Abou Ragwan dans le gouvernorat de Gizeh. En 1927, il entre à la section de Peinture de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Il bénéficie, en 1932, d'une bourse scolaire qui lui permet de séjourner en France et en Italie pendant une année. Après avoir obtenu son diplôme de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire en 1933, il est engagé, l'année suivante, par le ministère de l'Agriculture pour travailler à la scénographie du Musée agricole Fouad Ier. Al-Dib est aussi l'auteur de plusieurs mannequins pour le Musée de Cire fondé en 1934 par Fouad Abdel Malek. En 1937, il participe au décor du Pavillon d'Egypte de l'Exposition internationale des Arts et Techniques à Paris et y expose

plusieurs panneaux ethnographiques des différent « types » égyptiens ainsi que des activités de la vie rurale. L'année suivante, il participe à la Biennale de Venise avec une œuvre intitulée *Goha et son âne*. En 1953, sous la présidence de Gamal Abdel Nasser, al-Dib est nommé conseiller artistique auprès du département de communication des Forces armées. A l'occasion des festivités commémorant la Révolution du 23 janvier 1952, il conçoit le drapeau égyptien de la Liberté. Membre de la Société des Amis de l'Art et proche du critique Gabriel Boctor et de Georges Rémond, il fonde avec ces derniers l'Association des Amis d'André Guenon, suite au décès du métaphysicien ésotérique dit Abdel Wahid Yahia en 1951. Marquée par les arts de l'Afrique subsaharienne et les motifs de l'Art Déco, l'œuvre d'al-Dib se distingue par la pureté des lignes et la stylisation des formes. Le Musée agricole du Caire conserve ses panneaux décoratifs réalisés à l'occasion de l'Exposition internationale de Paris en 1937 tandis que son tableau intitulé *Agriculture* (1937) se trouve au Musée d'Art moderne égyptien.

EDNIE, John (1876–1934), architecte, décorateur



John Ednie, fils d'un ouvrier écossais, est né à Glasgow en 1876. Après avoir étudié l'architecture au Heriott-Watt College à Edinburgh, il obtient

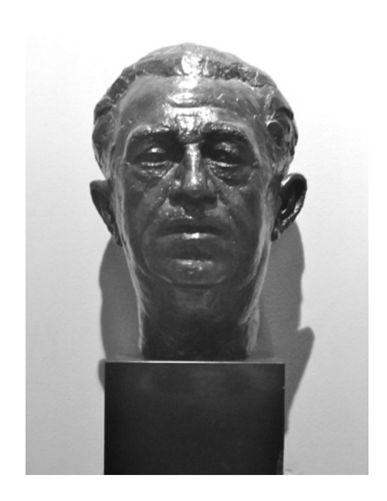
une bourse qui lui permet de voyager en Europe. En 1903, il est nommé enseignant au Heriot-Watt College et travaille en même temps comme *designer* de mobilier pour l'agence Wylie & Lochhead. Il est ensuite engagé par les décorateurs – verriers Mc Culloch and C° à Glasgow et continue de travailler en parallèle pour Wylie & Lochhead en s'associant à son frère Andrew Ednie. Tandis que ses projets architecturaux sont influencés par John Kinross, ses décors d'intérieurs et pièces de mobilier des années 1900 le rapprochent de Charles Rennie Mackintosh aux côtés duquel il expose à Turin en 1902. L'année suivante, il épouse Lily Rebecca Epton, une artiste établie à Edinburgh avant de se rendre à Paris où il étudie un temps auprès du peintre Filippo Colarossi. En 1908, de retour en Ecosse, il est nommé à la tête du département des arts décoratifs pour les cours du soir au Glasgow and West of Scotland Technical College. Entre 1905 et 1926, Ednie construit quelques maisons et décore des intérieurs de bâtiments publics. Il s'installe à Londres en 1926 et voyage, durant les vacances d'été, en Hollande, en France, à Chypre et en Egypte où il noue des contacts. En 1928, il est nommé directeur de l'Ecole des Arts décoratifs du Caire (*Madrasat al-funun wa al-zaghrafa*) située alors dans le quartier d'al-Hamzawi. Succédant au peintre et décorateur anglais William Arnold Stewart, Ednie est chargé de la réorganisation et du transfert de l'Ecole à Gizeh qui devient, sous sa direction, l'Ecole des Arts appliqués (*Madrasa al-funun al-tatbiqiyya*). Dès 1929, il est secondé par le peintre Mohamed Hassan, nommé assistant à la direction de l'Ecole après sa mission scolaire à Rome. Ednie dirige l'Ecole des Arts appliqués jusqu'en 1933, lorsqu'il est remplacé par Mohamed Hassan, premier Egyptien à diriger l'Institution. Ednie demeure le restant de sa vie en Egypte et meurt à Maadi le 18 juin 1934.

FARAG, Mansour (1910–2000), sculpteur

Mansour Farag est né au Caire le 20 mai 1910. Il fait ses études à l'Ecole des Arts décoratifs, où il obtient son diplôme en 1926. En octobre 1930, il reçoit une bourse scolaire pour la Grande-Bretagne. Pendant deux ans, il suit des cours d'Arts appliqués à la London County School of Building à

Brixton. Au mois d'octobre 1932, il reçoit son certificat de plâtrier et passe avec succès l'examen final de la City and Guilds of London Institute. Un mois plus tard, il se rend à Paris afin de suivre des cours de travaux en plâtre, stuc et staff à l'Ecole technique supérieure des Arts et publicité ainsi qu'à l'Atelier de moulage du Musée du Trocadéro. En 1934, il part pour l'Italie afin de prendre des cours de perfectionnement en plâtrage décoratif à l'Institut des Arts de Florence et rentre en Egypte le 26 août de la même année. Farag est ensuite nommé professeur de sculpture sur granite à l'Ecole des Arts appliqués d'Assouan avant d'enseigner dans la section de sculpture de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. On lui doit plusieurs bas-reliefs en plâtre et en bronze inspirés des modèles pharaoniques, tels que *Construction* ou *Agriculture* (1939, Musée d'Art moderne égyptien, Le Caire).

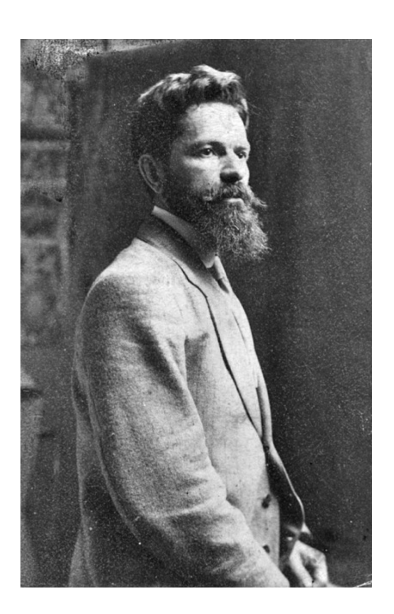
FILS, Paul-Alfred (? – c. 1940), ingénieur, mécène, collectionneur



Paul-Alfred Fils est un ingénieur français originaire du Berry dans le Massif Central. Au début du XXème siècle, il s'établit au Caire dans une villa du quartier de Garden City. Collectionneur et amateur d'art, Fils possède une bibliothèque de livres rares et une riche collection d'objets anciens

ramenés de ses voyages en Inde, en Amérique du Sud, à Java, au Japon et en Chine. Il est connu pour avoir encouragé et soutenu les artistes de la génération des pionniers, achetant des toiles à Ahmed Sabry, Youssef Kamel, Mahmoud Moukhtar et Abdel Kader Rizq. Fils participe régulièrement à l'organisation du Salon du Caire et aux activités du groupe de La Chimère. Proche de Mahmoud Moukhtar, ce dernier réalise un bronze à son effigie (Musée Mahmoud Moukhtar, Le Caire). Fils fonde avec Hoda Charaoui la Société des Amis de Moukhtar à la mort du sculpteur en 1934 et anime le Prix Moukhtar, un concours annuel établi par la Société destiné aux sculpteurs égyptiens.

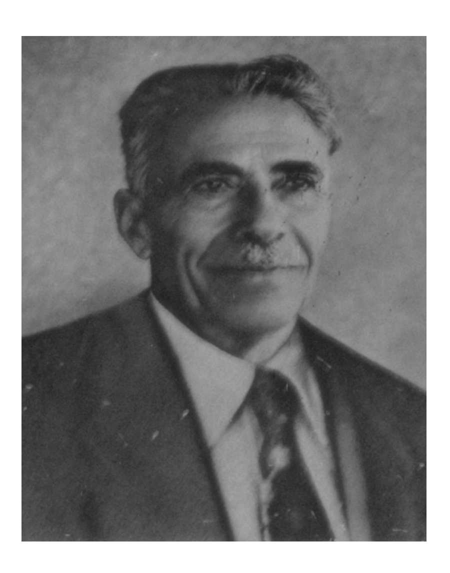
FORCELLA, Paolo (?–?), peintre



Après avoir étudié à l'Ecole des Beaux-Arts de Naples, Paolo Forcella arrive vraisemblablement en Egypte à la fin du XIXème siècle sur les pas de son frère, Nicola Forcella, qui enseigne à l'Ecole khédiviale des Arts appliqués du Caire. Nicola Forcella est alors un peintre orientaliste très apprécié des

membres de la famille khédiviale qui sera décoré, de son vivant, de l'Ordre impérial du Medjidié. Paolo Forcella, quant à lui, dirige la section de Peinture de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire dès sa création en 1908, où il aura comme élèves Ali al-Ahwani, Mohamed Hassan et Youssef Kamel. Paolo, comme son frère Nicola peint des sujets orientalistes. On lui connaît des huiles et des aquarelles qui représentent des vues de mosquées, des chameliers dans le désert, ainsi que des portraits de danseuses orientales. La plupart de ses œuvres appartiennent à des collections privées et apparaissent régulièrement sur le marché de l'art lors de ventes de tableaux orientalistes.

GORGUI, Habib (1892–1965), aquarelliste, pédagogue



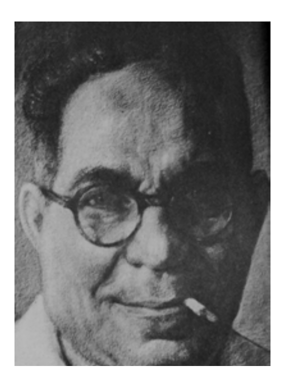
Habib Gorgui est né au Caire le 22 mars 1892 d'une famille copte. Il fréquente l'Ecole primaire de Tawfiqiya avant d'entrer, en 1912, à l'Ecole Supérieure des Enseignants (*Mu'alamiyya al-aliya*), où il se spécialise dans les mathématiques et le dessin. Après avoir obtenu son diplôme en 1915, il enseigne le dessin dans plusieurs écoles secondaires, notamment l'Ecole de Saïdiya. En 1921, il se rend à Munich à ses propres frais et obtient, la même

année, une bourse scolaire pour la Grande-Bretagne. Il étudie à la Woolwich School of Arts et prend en parallèle des cours d'aquarelle. Durant son séjour, il s'intéresse au système d'éducation britannique et visite plusieurs écoles primaires et secondaires. En 1924, après avoir obtenu son diplôme de la Woolwich School of Arts, il rentre en Egypte et décide de se consacrer à l'éducation artistique. Gorgui, influencé par les théories d'Herbert Read et de John Dewey, est un des chefs de file de la pédagogie artistique en Egypte. Engagé par le ministère de l'Instruction publique comme contrôleur des Ecoles dans les années 1930, il plaide en faveur de l'introduction du dessin dans les écoles primaires et secondaires et participe à la mise en place de l'Institut de pédagogie artistique aux côtés de Youssef al-Afifi et Hussein Youssef Amin. En 1937, il fonde avec ces dernier et Ahmed Shafiq Zaher l'Union des professeurs de dessin. Influencé par les théories de Carl Jung sur l'inconscient collectif, Gorgui met en œuvre une expérience pédagogique au début des années 1940. Croyant fermement au concept de la créativité innée, il réunit des enfants dans sa maison du quartier de Koubbeh et les guide dans une démarche de modelage de terre crue. Une dizaine d'années plus tard, en 1950, il présente les résultats de cette expérience à la Maison de l'Unesco à Paris lors d'une exposition intitulée *L'art spontané chez les jeunes égyptiens*. Les préceptes de Gorgui, énoncés dans son ouvrage sur l'éducation artistique, *Al-tarbiyya al-fanniyya*, influenceront toute une génération d'artistes et d'architectes, comme son beau-fils, Ramsès Wissa Wassef, ainsi que Hassan Fathy. Gorgui est également un aquarelliste de talent et enseigne cette pratique alors peu connue en Egypte à son retour de Grande-Bretagne. Ses aquarelles représentent des vues des monastères coptes et du désert. La majorité d'entre elles sont conservées à Harraniya dans la maison de sa fille, Sophie Habib Gorgui, elle même peintre et épouse de Ramsès Wissa Wassef. Le Musée d'Art moderne égyptien détient deux de ses aquarelles, une *Vue du monastère al-Bashnin* (1930) et une *Vue d'Assouan* (1948).

HAGGAR, Antoine [Antun] (1893–1962), sculpteur

Antoine Haggar est parmi les premiers élèves à s'inscrire à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire lorsqu'elle ouvre ses portes en 1908 et obtient son diplôme de la section de Sculpture en 1913. Durant ses études, il se lie d'amitié avec Mahmoud Moukhtar et il est l'auteur d'un buste en bronze du sculpteur récompensé par le deuxième Prix Moukhtar en 1935 (Musée Mahmoud Moukhtar, Le Caire). Contrairement à ses contemporains, Haggar n'obtient pas de bourse scolaire mais se rend à Paris à ses propres frais en 1925. A son retour, il est nommé professeur de sculpture à l'Ecole des Arts appliqués du Caire. Il installe son atelier dans le Vieux Caire copte et sculpte des statues de marbre pour le Cimetière orthodoxe romain du Caire. En 1936, il réalise un plâtre représentant une paysanne enlaçant les produits de la terre pour l'Exposition industrielle et agricole du Caire. On lui doit également un bronze en pied de Saad Zaghloul (1927), le buste en plâtre du potier et céramiste Saïd al-Sadr (1939), ainsi que les bustes des Premiers ministres Mohamed Mahmoud (1941) et Ahmed Maher (1945).

HASSAN, Mohamed (1892–1961), peintre, sculpteur, décorateur



Mohamed Hassan, fils de Hassan Mohamed, un fonctionnaire originaire de Sharbayn (gouvernorat de Gharbiya) et d'une mère originaire de Damiette,

est né le 2 mai 1892 dans le gouvernorat de Daqahliya. Il développe très tôt des aptitudes au dessin et fait ses études primaires et secondaires à Tanta. Il se rend ensuite au Caire, où il est parmi les premiers à s'inscrire à l'Ecole des Beaux-Arts en 1908 tandis qu'il est âgé de seize ans. Hassan est admis dans la section de Peinture dirigée par Paolo Forcella. En parallèle de ses études, il se voit obligé d'enseigner à l'Ecole khédiviale des Arts industriels pour subvenir à ses besoins. Après avoir obtenu son diplôme de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire en 1917, il reçoit une première bourse scolaire pour la Grande-Bretagne où il étudie les Arts décoratifs et industriels à la London Central School for Arts and Crafts. De retour en Egypte au mois de juillet 1919, il est nommé enseignant de dessin décoratif et industriel à l'Ecole des Arts décoratifs, dirigée par le peintre et décorateur anglais William Arnold Stewart. Au mois de septembre 1925, il reçoit une deuxième bourse pour l'Italie en même temps que ses deux collègues, Ragheb Ayad et Youssef Kamel. A l'Académie des Beaux-Arts de Rome, il exécute des copies d'après des chefs-d'œuvre de la Renaissance et peint des nus et des portraits, dont une *Femme menant le zar* (1926), ainsi qu'une série d'œuvres caricaturales comme *L'atelier* (1926). Après avoir obtenu son diplôme en 1929, Hassan séjourne à Paris pendant deux mois. A son retour en Egypte, il est nommé assistant à la direction de l'Ecole des Arts appliqués dirigée par l'architecte et décorateur écossais John Ednie, dont il peint le portrait en 1932. En 1933, Hassan succède à Ednie et devient le premier directeur Egyptien de l'Ecole des Arts appliqués, poste qu'il occupera jusqu'en 1937. Hassan participe, avec ses élèves, au décor du Pavillon d'Egypte de l'Exposition internationale des arts et techniques à Paris en 1937. Il contribue également à la scénographie de plusieurs musées : entre 1930 et 1946, il travaille à l'organisation du Musée agricole Fouad Ier et du Musée de la poste, puis entre 1942 et 1946, à la scénographie du Musée de la civilisation établi dans le Palais des Expositions à Gezireh. En 1939, Hassan succède au peintre Mohamed Naghi à la tête de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, poste qu'il occupe jusqu'en 1941. En 1948, il est nommé contrôleur général des Beaux-Arts et gère en même temps l'Opéra du Caire avant d'être nommé directeur de l'Académie égyptienne de Rome en 1952. A partir de 1957, il dirige le Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie et le Centre culturel d'Alexandrie. Proche de Mahmoud Moukhtar, il réalise son masque mortuaire à sa mort en 1934

(Musée Mahmoud Moukhtar, Le Caire) et est aussi l'auteur de plusieurs sculptures satyriques dont *Les Trois Cavaliers* (1941). Ses portraits à l'huile représentent les personnalités du milieu culturel égyptien, dont l'artiste égyptienne *Zeinab Abdou* (1938), directrice de l'Institut des Beaux-Arts pour jeunes filles, l'acteur et comédien *Naguib al-Rihani* (1946) et *Georges Rémond* (c. 1940), contrôleur général des Beaux-Arts en Egypte. Un des derniers portraits qu'il peint est celui de Gamal Abdel Nasser qu'il achève dans son atelier à Alexandrie quelques jours avant son décès le 9 décembre 1961.

HIDAYET, D. (? – années 1950), aquarelliste

Hidayet est un aquarelliste paysagiste d'origine turque très apprécié en son temps. Bien qu'il ait été récemment redécouvert en raison de la présence de ses œuvres sur le marché de l'art international, sa vie et son parcours demeurent, à ce jour, peu connus. Hidayet s'intéresse dès l'âge de treize ans à l'aquarelle et son frère l'encourage dans cette voie. Malgré les réticences de son père, alors installé en Egypte, il continue à peindre et expose à Constantinople et à Pera où une galerie achète quelques-unes de ses œuvres. Il part ensuite pour l'Egypte juste avant la Première Guerre mondiale et, quelques mois après son arrivée, il est arrêté et incarcéré comme sujet turc. Après cinq années et demi d'emprisonnement, il est finalement libéré en 1919 et se remet à peindre des aquarelles. Il établit alors son atelier au numéro 16 de la rue Antikhana, non loin de celui de Roger Bréval. En 1924, il expose au Salon du Caire et ses aquarelles sont remarquées par le roi Fouad Ier. L'année suivante, lors d'une exposition individuelle dans son atelier, la reine Nazli fait l'acquisition de plusieurs de ses tableaux. Il organise une deuxième exposition individuelle dans son atelier en 1927. Hidayet peint essentiellement des paysages à l'aquarelle dont certains de très grande dimension. Durant les années 1930, il réalise des affiches publicitaires pour la promotion du tourisme en Egypte qui se rapprochent de celles que conçoit Roger Bréval au même moment. Les œuvres de Hidayet sont conservées à l'ambassade de Turquie au Caire et au Musée agricole du Caire.

HUSSEIN, Samiha, princesse (1889–1984), sculptrice

Fille du Sultan Hussein Kamel et de la Sultane Melek, petite fille du khédive Ismaïl, la princesse Samiha Hussein est une femme versée dans les arts et les lettres qui tient régulièrement Salon au Caire. C'est sans doute dans le cadre de cours privés à domicile qu'elle est initiée à la sculpture. Dès 1923, elle est parmi les premières femmes à exposer au Salon. Intellectuelle engagée politiquement, proche de Hoda Charaoui, elle préside le Comité des dames de la Société des Amis de l'Art. Bien que les sculptures de la princesse soient peu connues à ce jour, le caricaturiste Juan Sintès mentionne, dans un article publié à l'occasion du Salon du Caire de 1923 dans *L'Egypte Nouvelle* « des œuvres patriotiques » parmi lesquelles une sculpture intitulée *Réveil*. Dans les années 1930, Samiha Hussein participe à la scénographie du Musée ethnographique pour laquelle elle conçoit des figurines costumées. Après son décès, son Palais construit dans un style éclectique islamisant situé à Zamalek est racheté par le gouvernement égyptien pour y établir la Grande Librairie du Caire en 1990.

INNOCENTI, Camillio (1871–1961), peintre

Camillio Innocenti, né à Rome le 14 juin 1871, est le fils de l'architecte Augusto Innocenti. Il étudie la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Rome et se lie d'amitié avec les peintres Antonio Mancini (1852–1930) et Domenico Morelli (1826–1901) qui l'encouragent dans sa carrière. Ses œuvres de jeunesse sont des œuvres religieuses et des peintures d'histoire, tributaires de sa formation académique comme *La Sainte Famille* (1898) et *César et Cléopâtre* (1901). En 1901, il entreprend un voyage en Espagne, où il est particulièrement marqué par les œuvres de Vélasquez et de Goya. Il voyage ensuite en Allemagne, en France, en Hollande et en Grande-Betagne avant de retourner en Italie en 1903. Dès lors, il s'éloigne progressivement de l'académisme de ses premières œuvres pour s'inscrire dans le courant divisionniste, comme en atteste une de ses œuvres intitulée *La Sultane* (1914). Il expose à la Biennale de Venise en 1905 et à la Biennale de Rome en 1909. Durant la Première Guerre mondiale il est enrôlé dans l'armée

et travaille, après la guerre, dans l'industrie du décor de cinéma. En 1925, il part pour l'Egypte et dirige l'Ecole des Beaux-Arts du Caire de 1927 à 1937, succédant au peintre français Marie-Gabriel Biessy. En Egypte il jouit d'une grande notoriété et est apprécié des membres de la haute société. Le roi Fouad Ier lui achète plusieurs tableaux et lui commande une série représentant les étalons des écuries royales. En 1938, Innocenti est obligé de retourner à Rome en raison de la santé fragile de son épouse. N'étant pas reconnu par le public italien, il souffre d'une situation financière difficile. En 1961, Innocenti meurt à Rome dans la pauvreté et le dénuement. Ses œuvres sont conservées, entre autres, à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna à Rome et à la Galleria dell'Academia Nationale di San Luca.

KAMAL, Youssef (1882–1967), prince, mécène, collectionneur



Descendant de la famille khédiviale, le prince Youssef Kamal est le fils du prince Ahmed Kamal, lui-même arrière petit-fils de Mohamed Ali. Son statut lui permet de se consacrer librement à ses passions. Grand voyageur, il s'adonne à la chasse, une activité qui l'entraîne jusqu'en Extrême-Orient entre 1913 et 1915. Son intérêt pour le voyage se double d'une démarche scientifique dans le domaine de la géographie et il consacre plus d'une vingtaine d'années à la rédaction d'un Atlas, *Monumenta Cartographica*

Africae et Aegypti, paru en cinq volumes en 1951. Dilettante et esthète, Youssef Kamal se constitue une imposante collection d'objets d'art qu'il expose dans son palais de Matariya où il tient régulièrement Salon. En 1907, il fait la rencontre du sculpteur français Guillaume Laplagne et ensemble, ils décident de fonder l'Ecole des Beaux-Arts au Caire. Tandis que le prince finance entièrement l'Ecole grâce à un *waqf* établi sur ses propriétés agricoles, il en confie l'administration et la direction à Guillaume Laplagne. En 1923, Youssef Kamal fonde, avec Mohamed Mahmoud Khalil et Fouad Abdel Malek, la Société des Amis de l'Art qu'il préside jusqu'en février 1932, moment où il renonce à son titre de prince. En 1952, lors de la prise de pouvoir par Gamal Abdel Nasser, Youssef Kamal se voit confisquer ses biens et il est contraint d'émigrer en Autriche où il termine ses jours.

KAMEL, Youssef (1891–1971), peintre



Youssef Kamel est né le 27 mai 1891 au Caire dans le quartier de Zaher. En 1908, il est parmi les premiers élèves inscrits à la section de Peinture de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire dirigée par Paolo Forcella. Il obtient son diplôme en 1911 et participe à la première exposition des élèves de

l'Ecole des Beaux-Arts du Caire au Club Automobile. L'année suivante, il est engagé comme professeur de dessin dans les écoles secondaires. Après avoir effectué un échange avec son collègue Ragheb Ayad pour étudier à Rome, il bénéficie, en 1925, d'une bourse scolaire pour étudier à l'Académie des Beaux-Arts de Rome. Durant son séjour romain, Kamel effectue de nombreuses copies dans les musées et peint des *vedute* comme *Le Palatin* ou *La coupole de San Carlo*. De retour en Egypte, en 1929, il est nommé professeur de peinture à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. En 1937, sous la direction de Mohamed Naghi, il devient directeur de la section de Peinture. Entre 1952 et 1953, il dirige l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Youssef Kamel restera fidèle, tout au long de sa carrière, à un style académique et ses genres de prédilection sont le paysage et le portrait. Ses œuvres sont conservées au Musée d'Art moderne égyptien et au Musée agricole du Caire.

KHALIL, Mohamed Mahmoud (1877–1953), politicien, collectionneur



Mohamed Mahmoud Khalil est un collectionneur et un politicien nommé plusieurs fois Sénateur, ministre de l'Agriculture et président du Sénat. Il

se rend à Paris en 1897 pour faire ses études de droit à la Sorbonne et fait la rencontre de la comédienne Emilienne Hector Luce qui deviendra son épouse en 1903. Le couple Khalil s'installe définitivement en Egypte en 1918 dans une villa située en bordure du Nil, au numéro 1 de la rue Kafour à Gizeh. Grand amateur d'art, il fonde en 1923, avec le prince Youssef Kamal et Fouad Abdel Malek, la Société des Amis de l'Art, dont il devient le secrétaire général. En 1932, il succède au prince à la présidence de la Société et sera son principal animateur jusqu'en 1951. Khalil organise le Salon annuel du Caire, ainsi que de grandes expositions internationales comme *L'Exposition française du Caire* (1938). Il se constitue, avec son épouse, une riche collection d'art français du XIXème siècle et d'objets d'Extrême-Orient. En 1937, alors qu'il est ministre de l'Agriculture, il est nommé commissaire général de l'Exposition internationale des arts et techniques de Paris. Khalil participe également à l'organisation de l'exposition *Egypte-France* tenue au Pavillon de Marsan du Louvre en 1949 en prêtant des œuvres de sa collection et en rédigeant l'introduction du catalogue d'exposition. Il décède le 27 décembre 1953 et ses obsèques ont lieu à la Mosquée de Paris. A sa mort, son épouse, Emilienne Luce Khalil, lègue sa collection d'art ainsi que sa villa au gouvernement égyptien et en 1962, le Musée Mohamed Mahmoud Khalil est inauguré par le ministre de la Culture Sarwat Okasha sous les auspices de Gamal Abdel Nasser. Ce Musée représente, à ce jour, une collection unique, non seulement dans le monde arabe, mais aussi sur le plan international. Elle a été révélée au public lors de l'exposition organisée par le Musée d'Orsay en 1994 : *Les oubliés du Caire.*

LAPLAGNE, Guillaume Albers (1870–1927), sculpteur

Guillaume Laplagne, fils d'un notaire, est né le 6 octobre 1870 à Ervy dans l'Aube. En 1894, il est inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris où il a comme professeur le sculpteur Louis-Ernest Barrias (1841–1905). Participant annuellement au Salon, il est lauréat, en 1898, d'une « mention honorable » décernée par la Société des Artistes français, dont il est sociétaire depuis 1894. Le 4 août 1899, Laplagne est engagé par le Musée Grévin pour diriger l'atelier de modelage des mannequins, où il restera jusqu'en 1902. De 1900

à 1905, il réalise des sculptures satirico-politiques en terre cuite qui sont photographiées par Charles Lansiaux et publiées dans la revue *Guignol.* En collaboration avec le céramiste Emile Decoeur (1876–1953), il réalise, entre 1903 et 1906, des céramiques émaillées, dont une *Tête de sorcier* en buste et *Serpent en main*, un encrier. Laplagne arrive en Egypte vers 1906–1907 et fait la rencontre du prince Youssef Kamal qui lui demande de sculpter son buste. Ensemble, ils décident de créer l'Ecole des Beaux-Arts au Caire dont il devient le premier directeur. Laplagne met au point le programme de l'Ecole et dirige la section de Sculpture où il a pour élève Mahmoud Moukhtar. Il est aussi vice-président de l'Union des industries d'art en Egypte et membre correspondant de l'Institut français d'Egypte. En 1910, il est chargé de réaliser un buste à Louis Pierre Mouillard, précurseur en aéronautique, qui sera érigé sur un socle de basalte noir non loin du Grand Hôtel à Héliopolis. Lorsqu'il retourne en France en 1917, il est réengagé par le Musée Grévin, où il travaille pendant un an avant d'être appelé à diriger une mission cinématographique en Syrie le 13 septembre 1918. Il fait alors appel à Mahmoud Moukhtar, qui séjourne à Paris, pour le remplacer pendant deux ans au Musée Grévin. De retour à Paris en 1923, il reprend son poste au Musée et sculpte les figures de cire de l'actrice er chanteuse Mistinguett, du politicien Henry Chéron et de la joueuse de tennis Suzanne Lenglen. Durant cette période, il réalise également des statuettes religieuses commanditées par le curé de Notre-Dame du Raincy. Suite à l'Expédition Citroën Centre-Afrique appelée aussi « Croisière Noire » qui se déroule en 1924–1925, Laplagne sculpte des bustes ethnographiques vraisemblablement d'après les photographies ramenées de l'Expédition qui seront présentés au Pavillon de Marsan du Louvre en 1926. Il meurt à Paris en novembre 1927 tandis qu'il occupe le poste de sculpteur au Musée Grévin.

MARTIN, Pierre Joseph, dit Beppi- (1869–1954), peintre

Pierre Joseph Martin, dit Beppi-Martin, est né dans le village de Seyssel en Savoie. Il entreprend des études de droit à l'Université de Lyon et visite, durant cette période, les collections du Musée de Lyon où il découvre les artistes de la Renaissance italienne et les peintres français du XIXème siècle,

dont Puvis de Chavannes et Delacroix qui le marquent particulièrement. Beppi-Martin se rend ensuite à Paris où il fréquente un temps l'Académie Colarossi. Il visite l'Egypte pour la première fois en 1895 et y réside six mois durant lesquels il se lie d'amitié avec le peintre Emile Bernard qui séjourne au Caire. Il retourne ensuite en France avant de voyager en Italie, où il fait la connaissance de Georges Rémond. En 1910, il revient une deuxième fois en Egypte accompagné de son épouse et s'installe avec elle à al-Marg, où il partage un atelier avec le peintre orientaliste Raymond Coiquaud de Fontanes (1875–1915). Séduit par le cadre du Caire islamique, il décide ensuite de s'établir dans la Maison des Arts située dans la rue de Darb al-Labbana, un espace qu'il partagera avec le peintre Mohamed Naghi. Beppi-Martin passe les années de la Première Guerre mondiale en Savoie et établit avec son ami Léon Vibert le Musée de Loumarin. Après la guerre, il revient en Egypte et, en 1922, il est nommé professeur de peinture de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Beppi-Martin participe aux activités du groupe de La Chimère aux côtés de Roger Bréval, Boeglin, Mahmoud Saïd, Mahmoud Moukhtar et Mohamed Naghi. Dès la fin des années 1920, il s'implique avec Louis Hautecoeur et Georges Rémond, dans la création du Musée d'Art moderne égyptien et se voit confier, en 1936, son installation dans les nouveaux locaux de la rue Qasr al-Nil. En 1933, Les Amis de la Culture française en Egypte lui consacrent une exposition individuelle, organisée à l'initiative de Morik Brin. Beppi-Martin est un dessinateur de talent et on lui connaît de nombreuses esquisses de scènes de la vie quotidienne. Il peint également des huiles et des aquarelles de paysages des rives du Nil qui se caractérisent par leur atmosphère paisible. Une partie de ses œuvres est conservée au Château de Lourmarin en Savoie tandis que ses archives et une collection d'aquarelles, léguées à son fils, Maurice Martin, sont déposées à l'Ecole Jésuite de Faggala. Beppi-Martin réside au Caire pendant plus de trente ans et y décède à l'Hôpital français le 15 avril 1954. Cette année-là, l'Atelier du Caire organise une restrospective à sa mémoire.

MOUKHTAR, Mahmoud (1891–1934), sculpteur



Mahmoud Moukhtar est né le 10 mai 1891 dans le village de Nicha en Basse-Egypte. Enfant, il grandit dans le village de Tombara où il est éduqué au *kuttab* (école coranique). Ses proches aiment à rappeler que très jeune déjà, il sculptait des figurines en terre représentant les héros des contes populaires. Il accompagne sa mère au Caire qui s’installe dans le quartier de Bab al-Khalq avant de déménager à Abdin. Poussé par celle-ci à entreprendre des études à l’Université d’al-Azhar, Moukhtar s’y refuse et s’inscrit en 1908 à l’Ecole des Beaux-Arts du Caire, où il est admis dans la section de Sculpture par Guillaume Laplagne. En 1911, il obtient son diplôme et participe à la première exposition des élèves de l’Ecole qui se tient à l’Automobile Club, où il présente le *Buste de Mohamed Hassan* et un bronze caricatural appelé *Ibn al-Balad*. L’année suivante, il obtient une bourse scolaire pour se rendre à Paris. Il est admis dans l’atelier du sculpteur Jules Coutan (1848–1939) avant de passer le concours d’admission à l’Ecole des Beaux-Arts. En avril 1914, sa sculpture intitulée *Aïda* est admise au Salon des Artistes français. Ses œuvres de jeunesse trahissent l’influence

de sa formation académique de même que celle d'Auguste Rodin. Lors de la Première Guerre mondiale, Moukhtar est rapatrié en Egypte mais il retourne à Paris la même année et y loue un atelier au numéro 5 de la rue François-Guilbert. En 1918, lorsque Guillaume Laplagne est appelé en mission en Syrie, il le remplace à l'atelier de moulage du Musée Grévin. Durant cette période, il réalise le mannequin de cire de la chanteuse égyptienne Oum Kalsoum. A Paris, il fait la rencontre de Marcelle Dubreil, qui deviendra sa compagne et son modèle, l'inspirant notamment pour *La fiancée du Nil* (1929). En 1920, la maquette de son monument du *Réveil de l'Egypte* (*Nahdat Misr*) est admise au Salon des Artistes français. De retour en Egypte, Moukhtar participe à la création du groupe de La Chimère et son *Réveil de l'Egypte* est inauguré le 20 mai 1928 sous les auspices du roi Fouad Ier sur la place de Bab al-Hadid en face de la Gare centrale du Caire. Entre 1928 et 1929, il réalise une série de fellahas en marbre ou en pierre de grès ; *Paysanne puisant de l'eau*, *Sieste*, *Vendeuse de fromage*, *Retour de la rivière*, *Porteuse d'eau*, ainsi que son fameux *Vent du Khamsin*. Celles-ci seront présentées à la galerie Bernheim-Jeune à Paris en mars 1930 lors d'une exposition individuelle organisée par Georges Grappes, conservateur du Musée Rodin. La même année, Moukhtar commence à travailler à deux monuments à la mémoire de Saad Zaghloul destinés aux villes du Caire et d'Alexandrie. Moukhtar meurt prématurément d'une maladie pulmonaire le 28 mars 1934 à l'âge de quarante-trois ans. La majorité de ses œuvres sont conservées au Musée Mahmoud Moukhtar de Gezireh construit en 1962 par l'architecte Ramsès Wissa Wassef et inauguré sous les auspices de Gamal Abdel Nasser.

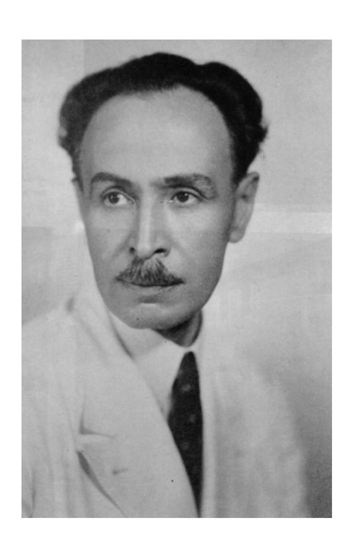
NAGHI, Effat (1905–1994), peintre



Effat Naghi, fille de Moussa Naghi Bey et sœur cadette du peintre Mohamed Naghi est née à Alexandrie en 1905. Son frère, de dix-sept ans son aîné, l'initie à la peinture dès son jeune âge. Elle voyage régulièrement en Europe, notamment en France et fréquente un temps l'atelier d'André Lhote. Au début des années 1920, par l'entremise de son frère, elle fait la connaissance de Juliette Adam et passe régulièrement l'été auprès d'elle dans l'abbaye de Gif-sur-Yvette, souvenirs qu'elle relate dans son ouvrage, *La vallée de Chevreuse vue par une Egyptienne,* publié en 1924. En 1947, Effat Naghi se rend en Italie pour parfaire ses études de peinture et réside à l'Académie égyptienne de Rome dirigée alors par son frère. En 1954,

elle épouse le critique d'art Saad al-Khadem qui s'intéresse aux traditions populaires, à l'anthropologie et aux rapports entre les arts et la magie. Cette relation marque le début d'influences réciproques entre les recherches anthropologiques de Saad al-Khadem et la peinture d'Effat Naghi autour des thèmes des arts folkloriques. Après le décès de son frère en 1956, Effat Naghi décide de créer un Musée à sa mémoire. Elle lègue à l'Etat l'ensemble des peintures de Mohamed Naghi, ainsi que sa villa située près des pyramides de Gizeh dans laquelle sera inauguré, sous les auspices de Gamal Abdel Nasser, en 1968, le Musée Mohamed Naghi. Les œuvres d'Effat Naghi se trouvent au Musée d'Art moderne égyptien du Caire, au Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie ainsi que dans la collection privée de Sherwet Shafei.

NAGHI, Mohamed (1888–1956), peintre, diplomate



Mohamed Naghi est né à Alexandrie le 17 janvier 1888 dans le quartier de Mouharram Bey. Fils de Moussa Naghi Bey, directeur des douanes d'Alexandrie et de Nafissa Rachid Kamal, fille du général Rachid Kamal Pacha, gouverneur du Soudan, Naghi grandit dans un milieu aisé et cosmo-

polite. Il entreprend ses études secondaires à l'Ecole suisse d'Alexandrie, où il a pour camarade le poète alexandrin d'origine italienne Giuseppe Ungaretti. Dès 1904, il prend des cours de dessin auprès du professeur Alberto Piattoli dont il réalise le portrait en 1912. Après l'obtention de son baccalauréat en 1906, il quitte l'Egypte pour étudier le droit à l'Université de Lyon. Durant ses études, il continue de peindre et passe beaucoup de temps dans les musées. Une fois Licencié en droit en juillet 1910, il se rend en Italie, où il suit des cours pendant quatre ans à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Durant cette période, il peint des *vedute* italiennes comme *La maison du faune à Pompei* (1912) et se lie d'amitié avec l'artiste Monténégrin Milo Milanovic (1897–1967). Pendant ses années d'études à Florence, Naghi retourne régulièrement en Egypte et découvre la Haute-Egypte pour la première fois en 1911. Dès lors, il réside régulièrement dans le village de Gourna situé sur la rive ouest de Louxor et y peint des paysages dont *Karnak, le premier pilone* (1912), *Le Ramesseum, Medinet Habou* (1914) et *Les potiers à Gourna* (1914). Après avoir obtenu son diplôme de l'Académie des Beaux-Arts à Florence en 1914, Naghi passe les années de la Première Guerre mondiale en Egypte. En 1918, il se rend à Giverny et réside auprès de Claude Monet, période durant laquelle il peint *Paysage à Giverny* (1918). Dès lors, il considèrera Monet comme son maître et revendiquera toute sa vie son appartenance au courant impressionniste. De retour en Egypte en 1919, il installe son atelier dans la Maison des Arts de la rue de Darb al-Labbana, où réside le peintre Beppi-Martin. A l'occasion de l'inauguration du Parlement Egyptien en 1923, il peint un panneau décoratif destiné à orner la chambre du Sénat intitulé *La Renaissance de l'Egypte* ou *Le Cortège d'Isis*. La même année, il est élu membre de la Société des Amis de l'Art avant de rejoindre le corps diplomatique en tant qu'attaché de la Légation royale d'Egypte à Rio de Janeiro. Naghi participe à la première exposition de La Chimère en 1924 et y expose, entre autres, le *Portrait de Juliette Adam* (1923). A partir de 1927, il est nommé attaché à la Légation royale d'Egypte à Paris où il fréquente le peintre André Lhote et le critique André Faure. En 1928, il représente l'Egypte aux côtés de Louis Hautecoeur au premier Congrès international des Arts populaires de Prague. En 1932, le ministère des Affaires étrangères l'envoie en mission à Addis-Abeba en Ethiopie, où il peint des portraits du Négus Hailé Sélassié, des dignitaires

de la cour, ainsi que des scènes de la vie quotidienne. Il en expose une série en 1936 à la Galerie Beaux-Arts à Londres et la Tate Gallery lui achète son tableau intitulé *La procession religieuse en Abyssinie.* En 1934, il voyage en Grèce, en Macédoine et se rend à Cavalla, où il peint la *Maison de Mohamed Ali*. L'année suivante il fonde l'Atelier d'Alexandrie et collabore à de nombreuses revues francophones et arabophones en publiant des articles sur l'art. Il peint également une série de cinq panneaux décoratifs destinés à l'hôpital al-Moassa qui représentent l'histoire de la médecine en Egypte et dans le monde arabe (1935). En 1937, il participe à la décoration du Pavillon d'Egypte de l'Exposition internationale des arts et techniques avec une œuvre décorative monumentale *Les larmes d'Isis.* Entre 1938 et 1939, il est nommé directeur de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Succédant au peintre italien Camillo Innocenti, Naghi est le premier Egyptien à occuper ce poste. En 1938, il participe à la Biennale de Venise et, l'année suivante, il est nommé directeur du Musée d'Art moderne égyptien du Caire, fonction qu'il occupera jusqu'en 1947. Naghi fonde, en 1941, l'Atelier de Louxor à Gourna pour former les étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire à l'étude de leur patrimoine. L'année suivante, il peint le *Plébiscite de Mohamed Ali* commandé par l'Etat pour le Musée des Civilisations et commence à travailler à son chef-d'œuvre *L'Ecole d'Alexandrie.* De 1947 à 1950, il est nommé directeur de l'Académie égyptienne de Rome et Conseiller culturel auprès de l'ambassade d'Egypte. Naghi s'implique également dans la campagne de sauvetage des temples nubiens en tant que délégué de l'Egypte lors de la première Conférence générale de l'Unesco en 1946. Il œuvrera au sauvetage des temples de Philae et d'Abou Simbel, ainsi qu'à la restitution de la tête de Néfertiti à l'Egypte. En 1944, il établit l'Atelier du Caire sur le modèle de l'Atelier d'Alexandrie. Il expose *L'Ecole d'Alexandrie* pour la première fois à la Biennale de Venise en 1954 avant que l'œuvre ne soit rachetée, après son décès, par la Municipalité d'Alexandrie pour orner la grande salle de réunion. Mohamed Naghi meurt le 5 avril 1956 dans sa villa située près des pyramides de Gizeh. La plupart de ses œuvres sont conservées au Musée Mohamed Naghi, au Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie, ainsi qu'au Musée d'Art moderne égyptien du Caire.

NAKHLA, Marguerite (1908–1977), peintre

Marguerite Nakhla est née à Alexandrie où elle fréquente l'Ecole élémentaire de Notre Dame de Sion avant de s'inscrire à l'Institut Girard. Elle débute sa carrière de peintre à Alexandrie dans les années 1920 avant de s'inscrire à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, où elle obtient son diplôme en 1934. La même année, Nakhla se rend à Paris pour étudier à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts sous la direction du peintre Fernand Sabbaté (1874–1940), élève de Gustave Moreau. Dès 1936, elle suit des cours à l'Ecole spéciale de Dessin et obtient son diplôme d'aptitude pédagogique en 1938. Durant cette période, elle peint des vues de Paris ainsi que des natures mortes. Dans les années 1940, Nakhla sera parmi les premières enseignantes de l'Institut supérieur des Beaux-Arts pour jeunes filles du Caire fondé en 1939, où elle aura comme élève Sophie Habib Gorgui. En 1931, elle réalise un panneau décoratif d'inspiration pharaonique pour l'Exposition industrielle et agricole du Caire. De nombreuses expositions individuelles lui sont consacrées au Caire en 1943, 1945, 1950, à l'Atelier d'Alexandrie en 1946 et à Paris, chez Marcel Bernheim en 1954. En 1959, Nakhla peint les panneaux décoratifs du cycle de Marie pour l'Eglise copte de Sainte Marie à Zamalek. Ses œuvres se trouvent au Musée d'Art moderne égyptien au Caire, notamment *Le bain public* (1947), ainsi qu'au Musée copte de Saint Marc à Scarborough au Canada.

NIMR, Amy (1902–1962), peintre



Amy Nimr est une artiste d'origine syrienne née en Egypte. Fille de Faris Nimr, fondateur du journal *al-Muqattam* et de Ellen Nimr, fille d'un consul britannique, elle grandit dans un environnement anglophone et commence à peindre dès l'âge de quinze ans. Elle se rend ensuite à Londres où elle suit des cours à la Slade School of Fine Art avant de fréquenter l'atelier du peintre Walter Sickert (1860–1942). De retour en Egypte, elle peint seule pendant six ans et établit son atelier dans le quartier de Zamalek. Nimr voyage régulièrement en Europe et participe au Salon d'Automne à Paris en 1919, où elle expose une *Passion* et une *Scène de Café.* A Paris elle fréquente André Lhote et se met aussi en contact avec Salvador Dalí, Yves Tanguy et Louis Marcoussis. Elle expose en 1926 chez Bernheim-Jeune, puis, en 1932, à la galerie Vignon. En Angleterre, elle présente une série de natures mortes en 1930 chez Wertheim. En 1932, elle épouse l'anglais Walter Smart, secrétaire à la Résidence britannique et fréquente, dès lors, les membres de la communauté britannique, dont Lawrence Durrell et son épouse, Eve Cohen. Au début des années 1930, elle réalise une série de *Groupe de Juifs* et

on lui connaît également des dessins naturalistes, en particulier de femmes nubiennes et africaines. Suite à la perte de son fils âgé de huit ans lors d’un accident tragique, Amy Nimr cesse de peindre pendant plusieurs années avant de changer radicalement de style en produisant des œuvres sombres et tourmentées autour du thème de la mort, se rapprochant du groupe des surréalistes égyptiens Art et Liberté.

OSMAN, Ahmed (1908–1970), sculpteur, peintre

Originaire de Haute-Egypte, Ahmed Osman étudie à l’Ecole des Arts décoratifs du Caire, où il obtient son diplôme en 1927. Il est ensuite engagé par la mission de l’Université de Pennsylvanie pour effectuer le registre des antiquités en Palestine. En 1928, il bénéficie d’une bourse scolaire pour l’Italie et prend des cours à la Scuola Libera del Disegno del Nudo de l’Académie des Beaux-Arts de Rome. Durant cette période, il réalise une série de nus au fusain. En juin 1929, il passe les examens d’admission à la section de sculpture de l’Académie des Beaux-Arts de Rome. Après avoir obtenu son diplôme en 1932, il séjourne un temps à Florence. Lorsqu’il rentre en Egypte en 1933, il est nommé professeur de sculpture à l’Ecole des Arts appliqués de Gizeh, dirigée alors par Mohamed Hassan. Dans les années 1930, Osman réalise une série de sculptures en bronze représentant des fellahas en buste. En 1936, il décore de bas-reliefs la porte d’entrée du Jardin zoologique de Gizeh avec Mansour Farag. La même année, il réalise les décors sculptés du Club des officiers à Zamalek et du Club des Forces armées à Héliopolis. En 1937, Osman est nommé directeur de la section de Sculpture de l’Ecole des Beaux-Arts du Caire, succédant au sculpteur suédois Boris Frödman-Cluzel. La même année, il participe à l’Exposition des arts et techniques à Paris et sculpte une *Sirène chevauchant un dauphin*, destinée aux jardins du Pavillon d’Egypte. En 1938, il participe à la Biennale de Venise et y expose une sculpture intitulée *Promenade* qui représente deux fellahas en buste. A la demande de Farouk Ier, il sculpte, en 1947, les bas-reliefs en bronze représentant des scènes de bataille pour le socle du monument à Ibrahim Pacha réalisé par Charles Cordier en 1872. Il quitte son poste à l’Ecole des Beaux-Arts du Caire en 1954 pour fonder la Faculté

des Beaux-Arts d'Alexandrie, dont il devient le premier directeur. La même année, il participe avec la Mission allemande au déplacement de la statue colossale de Ramsès II depuis Mit Rahina (Memphis) vers la place de Bab al-Hadid, afin de remplacer le *Réveil de l'Egypte* de Mahmoud Moukhtar, lui-même déplacé en face de l'Université du Caire. Dans le cadre de la campagne de Nubie lancée par l'Unesco, il participe au sauvetage d'Abou Simbel, en développant des techniques pour le découpage et le rassemblement des pierres du temple. Ahmed Osman meurt le 13 novembre 1970 à Alexandrie. En 1985, le céramiste et potier Saïd al-Sadr lui consacre une monographie.

SABRY, Ahmed (1889–1955), peintre



Ahmed Sabry est né dans le quartier de Darb al-Ahmar, d'une famille d'origine turque. Sa mère décède alors qu'il est âgé de deux ans et il perd son père six ans après. Orphelin, il est élevé par sa grand-mère paternelle dans le quartier de Sayeda Zeinab et par sa tante habitant le quartier de Zaher. En 1911, il entre à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, où il a pour professeur Paolo Forcella. Il obtient son diplôme de la section de Peinture en 1914. Après la Première Guerre mondiale, il se rend à Paris, à ses propres

frais, afin de prendre des cours à l'Académie de la Grande Chaumière avant de s'inscrire à l'Académie Julian, où il étudie auprès du peintre Paul Albert Laurens (1870–1934). De retour en Egypte, il est employé comme dessinateur à la section des insectes du ministère de l'Agriculture avant d'être nommé dessinateur au ministère des Travaux publics. Durant cette période, il continue de peindre et rencontre le collectionneur Paul Alfred Fils qui lui achète plusieurs tableaux. En 1923, il reçoit une bourse scolaire pour la France et s'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes, dirigée par le peintre de genre et portraitiste breton Emmanuel Fougerat (1869–1958). En 1929, il participe au Salon d'Automne à Paris et expose au Grand Palais un tableau intitulé *La Nonne* qui reçoit le Prix d'Honneur de la Société des Artistes français. Il séjourne ensuite en Italie avant de rentrer en Egypte en août 1929. A son retour, il est nommé professeur de peinture à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. En 1942, Sabry fonde et dirige la section Libre de l'Ecole, où il enseigne jusqu'en 1951. Ses élèves les plus célèbres sont les peintres Salah Taher et Hussein Bikar. Ahmed Sabry jouit d'un grand succès auprès de la bourgeoisie cairote et alexandrine et peint les portraits d'élégantes comme *Femme jouant du oud* (1944), ainsi que des scènes intimistes comme *La leçon de piano* (1939). Il réalise également les portraits de l'élite cairote comme ceux de l'écrivain *Tawfiq al-Hakim* (1937) et du politicien *Wissa Wassef Bey* (1934). Sabry s'attache tout au long de sa carrière au style académique de son maître, Emmanuel Fougerat, et contribue à l'émergence du goût de la bourgeoisie égyptienne pour l'art du portrait. La majorité de ses œuvres sont conservées au Musée d'Art moderne égyptien du Caire et dans des collections privées.

SAAD, Nahmiya (1912–1944), peintre, graveur, décorateur

Nahmiya Saad est né à Assiout en Haute-Egypte. Elève à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, il s'intéresse à la gravure et étudie auprès de Bernard Rice, professeur d'arts graphiques. En 1937, il réalise les peintures décoratives encadrant l'entrée principale du Pavillon d'Egypte de l'Exposition des arts et techniques à Paris. A cette occasion, il illustre la brochure du Pavillon du Tourisme *Egypte… terre des voyageurs*, à laquelle collaborent également

Mohamed Naghi et Margo Veillon. Il enseigne ensuite à l'Atelier de Louxor établi à Gourna par Mohamed Naghi. De retour au Caire en 1944, il meurt prématurément d'une maladie pulmonaire à l'âge de 33 ans. Nahmiya Saad renouvelle la technique de la gravure et réalise plusieurs lithographies représentant des scènes de la vie quotidienne, comme *Le Deuil* ou *Sur la felouque* qui sont conservés au Musée d'art moderne égyptien du Caire.

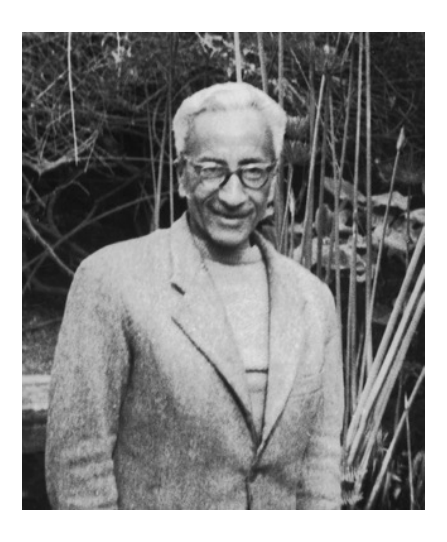
Al-SADR, SAÏD (1909–1986), potier, céramiste, peintre, sculpteur



Saïd al-Sadr entre à l'Ecole des Arts appliqués du Caire en 1924 et obtient son diplôme de la section de Céramique en 1928. Il reçoit ensuite une bourse scolaire pour Londres où il étudie à la Camberwell School of Arts and Crafts. A Londres, il fréquente le potier Bernard Leach (1887–1979) qui introduit, en Grande-Bretagne, les méthodes traditionnelles de cuisson et d'émaillage japonaises. Leach l'initie à ces techniques et l'encourage à

faire revivre les techniques traditionnelles de la céramique en Egypte. Après avoir obtenu son diplôme en 1931, al-Sadr retourne en Egypte et enseigne la céramique à l'Ecole des Arts appliqués du Caire. Il établit son atelier dans le Vieux Caire, à Fustat, quartier de potiers depuis le VIIème siècle. Avec un four traditionnel, il expérimente les méthodes de cuisson et d'émaillage. A la fin des années 1950, il établit une Ecole de poterie et de céramique à Fustat. Celle-ci est devenue en 2001 le Centre de céramique traditionnelle construit par l'architecte Gamal Amer, élève de Hassan Fathy. De 1967 à 1969, Saïd al-Sadr est nommé doyen de la Faculté des Arts appliqués. Entre 1973 et 1974, il se rend plusieurs fois en Australie afin de donner des conférences sur la céramique à l'Université de Canberra. Il y fait la rencontre du potier Alan Caiger-Smith qui lui consacre une monographie. Les céramiques de Saïd al-Sadr sont conservées au Centre d'Art de Zamalek, au Centre de céramique traditionnelle à Fustat, ainsi qu'au Musée agricole du Caire.

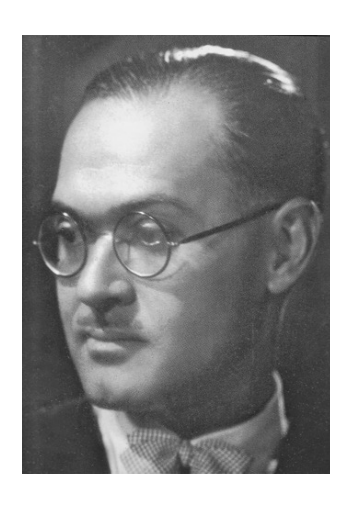
SAÏD, Hamed (1908–2006), dessinateur, pédagogue



Hamed Saïd débute sa carrière en tant qu'enseignant de dessin à l'Ecole secondaire de Koubbeh. Au printemps de 1936, il bénéficie d'une bourse

scolaire pour Londres, où il suit des cours à l'Académie Ozenfant, ainsi qu'à l'Institut Courtaud. Portant un grand intérêt à l'éducation artistique, il y visite de nombreuses écoles primaires et secondaires. Après avoir obtenu son diplôme de l'Académie Ozenfant, il rentre en Egypte en juillet 1939 et fonde le groupe des Amis de l'Art et de la Vie. Ce dernier réunit des peintres, des céramistes, des tisserands, ainsi que des architectes, tels que Ramsès Wissa Wassef et Hassan Fathy. L'objectif de ce groupe est de préserver les savoir-faire traditionnels en produisant un art qui reflète l'harmonie de l'homme avec la nature. Les dessins naturalistes de Hamed Saïd représentent essentiellement des éléments de la faune et la flore. Son épouse, Ihsan Khalil, membre du groupe des Amis de l'Art et de la Vie, peint, quant à elle, des aquarelles inspirées de la mythologie de l'Egypte ancienne. Celles-ci sont publiées dans un ouvrage que lui dédie son époux *Ihsan Khalil, Friend of Art and Life* (1983). En 1942, le couple décide de s'installer à al-Marg et se fait construire un *éco-studio* en briques de terre crue par l'architecte Hassan Fathy. La maison Hamed Saïd devient alors le siège des membres du groupe des Amis de l'Art et de la Vie qui s'y réunissent quotidiennement. Hamed Saïd y dispense également des cours de dessin et d'aquarelle. Cette maison, située autrefois en pleine campagne, est aujourd'hui prise dans le tissu urbain du quartier d'al-Marg. Hamed Saïd publie, en 1964, un ouvrage intitulé *L'Art contemporain d'Egypte* qui porte sur les peintres, sculpteurs et artisans de son temps.

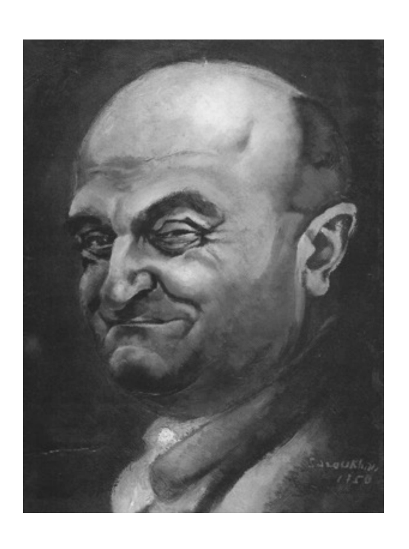
SAÏD, Mahmoud (1897–1964), peintre, juge



Mahmoud Saïd est né le 8 avril 1897 dans le quartier du port d'Alexandrie d'une famille aristocrate d'origine turco-circassienne installée en Egypte depuis quatre générations. Son père, Mohamed Saïd Pacha (1824–1949) est un homme politique influent, nommé plusieurs fois magistrat, Premier ministre, et président du Conseil entre 1910 et 1919. Saïd fait ses études à l'Ecole française du Caire où il obtient son baccalauréat en section Lettres en 1915 et sa licence en droit en 1918. Durant ses études, il voyage en Haute-Egypte et découvre Louxor, Assouan, la Nubie et les temples de Denderah, Komombo et Edfou. Entre temps, il prend des cours de peinture d'après nature dans l'atelier d'Amélia Casonato (1878–1969), artiste italienne établie à Alexandrie, avant de passer dans l'atelier du portraitiste italien Arturo Zanieri (1871–1955). En 1919, il voyage pour la première fois en Europe, un séjour décisif dans sa carrière de peintre, durant lequel il visite les musées et les monuments de France et d'Italie. Il s'installe un moment à Paris et prend des cours à l'Académie de la Grande Chaumière. En 1922, il est nommé magistrat aux Tribunaux mixtes de Mansoura. Durant cette période, il peint de nombreux portraits dont celui de son père ainsi que des autoportraits. En 1937, il participe à l'Exposition internationale des arts et techniques à Paris et reçoit la médaille d'honneur pour ses œuvres

du Pavillon d'Egypte, parmi lesquelles, son célèbre panneau intitulé *La ville*, qui constitue une synthèse de sujets traités antérieurement, comme *Le vendeur d'argissus* (1931) ou *Banat Bahari* (1937). L'année suivante, il expose à la Biennale de Venise. En 1942, il réalise un panneau décoratif, *L'inauguration du Canal de Suez*, destiné au Musée des Civilisations dans le Palais de Gezireh. Dans les années 1940, Saïd peint un nombre important de nus comme le *Nu au coussins* (1944) et le *Nu aux bracelets d'or* (1946). On lui doit également des tableaux à sujets religieux comme *Prière* (1934) *Cheikh en prière* (1941) et *L'Exode* (1934). Au début des années 1950, il voyage régulièrement au Liban, où il réalise une série de paysages. Après la mort de son père en 1947, tandis qu'il est Conseiller à la Cour d'appel, Saïd décide de se consacrer entièrement à la peinture et demande une mise en retraite anticipée. Sa production prolifique le démarque de ses contemporains par son style original et symboliste. S'inspirant à la fois des Primitifs italiens et le l'art de l'Egypte ancienne, en particulier de l'art amarnien, sa production est marquée par des compositions solides et le traitement d'une lumière chaude, éclatante, parfois surnaturelle. Saïd est sans doute l'artiste le plus célèbre parmi les pionniers et a marqué plusieurs générations d'artistes. De son vivant, une exposition rétrospective, comprenant 145 tableaux des trente dernières années de sa carrière, lui est consacrée en 1951 au Palais royal d'Agriculture. Il est également l'un des seuls peintres égyptiens auquel sont dédiées plusieurs monographies. Les premières sont publiées de son vivant par ses amis, le poète Henri el-Kayem (1951) et le critique Gabriel Boctor (1952). Saïd a été redécouvert par le marché de l'art international, en particulier après la vente de la collection de Mohamed Saïd Farsi chez Christie's Dubaï. Son ancienne villa située à la rue Mohamed Pacha Saïd à Alexandrie est devenue le Musée Mahmoud Saïd. Ses œuvres sont également conservées au Musée d'Art moderne égyptien du Caire ainsi qu'au Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie. Ce dernier lui consacre une rétrospective l'année de son décès, du 25 juillet au 1er septembre 1964.

SAROUKHAN, Alexandre [Iskandar] (1898–1977), caricaturiste, illustrateur



Alexandre Saroukhan, né le 1er octobre 1892 à Ardanouch dans le Caucase, est un caricaturaiste d'origine arménienne. Il fait ses études primaires à Batoum sur les côtes de la mère Noire. En 1909, lorsque sa famille vient s'établir à Constantinople, il poursuit ses études au Lycée arménien des pères mékhitaristes. Attiré très tôt par le dessin, il fonde, avec son frère cadet, un hebdomadaire manuscrit illustré de caricatures qu'il distribue à son entourage. Ses premiers essais paraissent dans la revue humoristique arménienne *Gavroche* et il collabore à plusieurs revues arméniennes et françaises qui paraissent à Constantinople. En 1922, en raison des troubles politiques survenus en Turquie, Saroukhan doit quitter Constantinople et s'installe un temps chez son oncle Arakel Saroukhan à Anvers en Belgique. Celui-ci l'envoie, en 1923, étudier à l'Institut des Arts graphiques à Vienne, où il restera deux ans. L'été de 1924, invité par un imprimeur égyptien, il part pour Alexandrie et collabore à la revue *al-Jarida al-musawwara.* Il se rend ensuite au Caire, où il est employé comme professeur de dessin à l'Ecole nationale arménienne. En 1926, il fonde avec un imprimeur arménien un hebdomadaire humoristique intitulé *Le Cinéma arménien*. Il expose ses

caricatures au Salon du Caire trois années consécutives (1927 ; 1928 ; 1929). Il quitte son poste d'enseignant pour se consacrer entièrement à la caricature et inaugure, le 7 mai 1927, sa première exposition individuelle au Caire, où il expose ses portraits-charge. Dans les années 1920, il collabore à de nombreuses revues dont *Ruz al-Yusuf, al-Kashkul, La Semaine Egyptienne*, *La Bourse Egyptienne*, *Le Progrès Egyptien*, *La Réforme* et *Le Journal d'Egypte*. A partir de 1934, il travaille au quotidien *Akhir Sa'a*, où il restera pendant une douzaine d'années. En 1938, il fonde sa propre revue satyrique en français, *La Caravane*, qui paraît pendant trois ans. La même année, il illustre *Camarade Pantchouni*, œuvre de l'humoriste arménien Yervant Odian, publiée au Caire. Il participe à l'*Exposition des peintres arméniens* tenue au Caire en 1945 et à partir de 1946, il est illustrateur pour le quotidien *Akhbar al-Yawm*. Saroukhan réalise également les portraits satyriques de Mohamed Mahmoud Khalil qui sont conservés dans le musée du collectionneur. En 1962, il illustre l'ouvrage de Hagop Baronian intitulé *Honorables mendiants.* Saroukhan est un des membres fondateurs de l'Association des Amis de la Culture arménienne. Il décède au Caire le 1er janvier 1977.

SEBASTI, Giuseppe (1900–1961), peintre

Giuseppe Sebasti est né à Rome en 1900. Sa famille s'installe en Egypte, lorsque son père est nommé directeur de la Banco di Roma. Sebasti grandit à Alexandrie et prend des cours de peinture dans l'atelier d'Alberto Piattoli. A l'âge de dix-huit ans, son père l'envoie en Italie pour étudier auprès du peintre Felice Carena (1879–1966). En 1924, à la mort de son père, il retourne en Egypte pour y demeurer le reste de sa vie. A partir de 1928, il séjourne plusieurs fois au Soudan, où il peint des œuvres africanistes comme *Primeurs* (1931). Chaque été, Sebasti passe ses vacances en Italie dans le village d'Anticoli Corrado. Il participe à l'Exposition coloniale de Paris en 1931, où il expose ses œuvres soudanaises. En 1935, il fonde, avec Mohamed Naghi, l'Atelier d'Alexandrie, dont il devient le principal animateur. Sebasti expose régulièrement au Salon d'Alexandrie et au Salon du Caire. Il meurt à Alexandrie le 19 mai 1961. Ses œuvres sont conservées au Musée agricole du Caire.

SINTES, Juan (c. 1890-?), caricaturiste, peintre

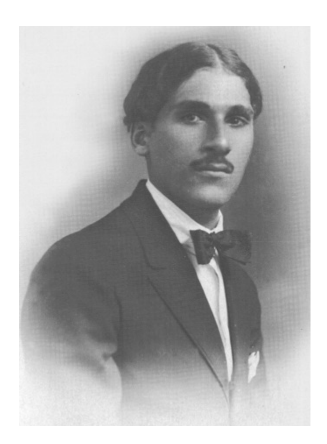


Juan Sintès est un peintre et caricaturiste espagnol qui vient s'établir en Egypte au début du XXème siècle. Il est parmi les premiers professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, où il enseigne le dessin dans la section de Peinture dirigée par Paolo Forcella. Proche de Bréval, Boeglin et Beppi-Martin, il participe aux activités du groupe de La Chimère. En parallèle, il réalise des caricatures satyriques pour plusieurs revues publiées au Caire comme *al-Kashkul*. A partir de 1922, il illustre la rubrique « Les hommes du Jour » du quotidien *L'Egypte Nouvelle* avec ses portraits-charge de personnalités du monde politique égyptien. Maîtrisant aussi bien le français que le dialecte égyptien, il est l'auteur de toutes les légendes qui accompagnent ses caricatures. Après sa participation au Salon du Caire de 1929, ses portraits-charge jouissent d'un grand succès. En 1935, il expose près de cent cinquante portraits satyriques dans la galerie de Giuseppe Nistri.

STEWART, William Arnold (1882–1953), peintre, décorateur

William Arnold Stewart est un artiste et décorateur anglais né en 1882 à Ilkey dans le Yorkshire. Il entreprend ses études au Bradford Technical College puis au Royal College of Art à Londres. Après avoir obtenu son diplôme, il travaille comme *designer* textile chez Lister and C° à Bradford avant de voyager en Palestine et en Egypte, où il peint des aquarelles. En 1911, il est appelé à diriger l'Ecole des Arts décoratifs du Caire. Stewart travaille également à la restauration de pièces de mobilier de la reine Hetepheres excavées à Gizeh sous la direction de l'égyptologue américain George Andrew Reisner. En 1930, il quitte l'Egypte lorsqu'il est nommé contrôleur de l'Enseignement technique du gouvernement palestinien. Il décède à High Wycombe en 1953.

TADROS, Labib (1894–1950), peintre



Labib Tadros est né dans le village de Tahta près de Sohag et grandit au Caire. A partir de 1912, il travaille comme fonctionnaire au ministère de l'Intérieur. Après avoir obtenu son baccalauréat en 1918, il suit des cours du soir de dessin et de gravure à l'Ecole italienne des Arts. Dès 1923, il loue un atelier dans la Maison des Arts de la rue Darb al-Labbana. Formé

à la peinture de manière autodidacte, il expose régulièrement au Salon du Caire. Entre 1925 et 1928, il prend quelques cours auprès du peintre Camillo Innocenti. A partir de 1930, il partage son atelier de la Maison des Arts avec les peintres Sanad Basta et Zaki Boulès. En 1937, il participe à l'Exposition internationale des arts et techniques à Paris et obtient une médaille d'argent pour ses œuvres décoratives. L'année suivante, il expose à la Biennale de Venise aux côtés de Mahmoud Saïd, Mohamed Naghi, Ahmed Osman et Ali Kamel al-Dib. Tadros peint de nombreux nus, des portraits de paysans, ainsi que des vues de la campagne égyptienne, des ruines pharaoniques et du Caire islamique. En 1942, il tient une exposition individuelle à l'Hôtel Continental au Caire. La plupart de ses œuvres sont aujourd'hui conservées par les membres de sa famille.

VEILLON, Margo (1907–2003), dessinatrice, peintre



Margo Veillon, fille d'un homme d'affaire suisse établi en Egypte, Adrien Veillon, et d'une mère d'origine viennoise, Joséphine Loos, est née au Caire le 19 février 1907. En 1919, elle passe deux années à Zurich, puis, de 1921 à

1923, elle étudie au Hochalpines Institut à Ftan dans le canton des Grisons en Suisse. En 1923, sa famille retourne au Caire et s'installe à Maadi, quartier dans lequel elle établira son atelier. De 1929 à 1931, elle séjourne à Paris, puis, en 1934, elle travaille à un décor mural de mosaïques pour le bâtiment du Walche à Zurich aux côtés du peintre allemand Martin Seidel, avec lequel elle voyagera en Espagne et en Grèce. Margo Veillon partage sa vie entre la Suisse et l'Egypte. Elle expose régulièrement au Salon du Caire entre 1928 et 1938, au Cercle suisse d'Alexandrie à partir de 1943 et à l'Atelier d'Alexandrie dès 1948. En Suisse, elle présente ses œuvres à l'ETH à Zurich en 1933 et à la Kunsthalle à Berne en 1948. Veillon est avant tout une dessinatrice de talent et on lui doit d'innombrables dessins, croquis et esquisses rehaussés d'aquarelle. Ses sujets de prédilections sont la culture des champs et les fêtes et cérémonies traditionnelles. Son œuvre se distingue par la vivacité de son trait et l'intérêt qu'elle porte aux détails des pratiques locales, souvent accompagnées de notes explicatives. La majorité de ses œuvres et une partie de ses archives sont conservées à l'Université Américaine du Caire.

WISSA WASSEF, Ramsès (1911–1974), architecte, pédagogue



Ramsès Wissa Wassef est né au Caire le 9 novembre 1911. Son père, Wissa Wassef Bey, homme de droit et membre du Parti Wafd, est également un

mécène impliqué dans la promotion des arts en Egypte, en particluier dans le Comité pour la réalisation du *Réveil de l'Egypte* de Mahmoud Moukhtar. Wissa Wassef fait ses études d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. En 1935, il obtient son diplôme avec les félicitations du jury pour son projet, *Une maison de potier au Vieux Caire*. De retour en Egypte, en 1936, il est nommé professeur d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, où il a pour collègues les architectes Antoine Selim Nahas (1901–1966) et Hassan Fathy (1900–1989). Il se lie d'amitié avec ce dernier partageant avec lui une passion pour l'artisanat et les savoir-faire traditionnels. En 1941, lors d'un voyage d'étude en Nubie, Wissa Wassef et Fathy découvrent en même temps la technique traditionnelle des voûtements nubiens qu'ils intègreront à leurs projets respectifs en brique de terre crue. Membre du groupe des Amis de l'Art et de la Vie fondé au début des années 1940 par Hamed Saïd, Wissa Wassef croit en la résurgence de l'artisanat égyptien. Inspiré par le projet pédagogique de son beau-père, Habib Gorgui, il signe un projet pour une école artisanale à Koubbeh en 1947. Quelques années plus tard, en 1951, il s'installe avec son épouse, Sophie Habib Gorgui, aux abords du village de Harraniya sur la route de Saqqara afin d'y établir une école artisanale de tapisserie destinées aux enfants du village. Projetés par Wissa Wassef, les ateliers du Centre d'Art de Harraniya sont construits en terre crue selon les techniques traditionnelles de l'architecture vernaculaire nubienne. Il construit également sur le terrain du Centre d'Art, le Musée Habib Gorgui dédié aux sculptures de l'Ecole fondée par le pédagogue. Les tapisseries des enfants de Harraniya sont exposées en Europe et aux Etats-Unis du vivant de Wissa Wassef. Le Centre, géré aujourd'hui par sa fille, la céramiste Suzanne Wissa Wassef et son époux, l'architecte Ikram Noshi, est toujours en activité et ses tapisseries jouissent d'une renommée internationale. Wissa Wassef publie, en 1971, un ouvrage intitulé *Woven by Hand* dans lequel il expose sa philosophie sur l'artisanat. Il construit de nombreux bâtiments privés et publics au Caire : le Musée Mahmoud Moukhtar à Gezireh (1962), la résidence, aujourd'hui détruite, du sculpteur Adam Henein à Harraniya (1968) et l'Eglise copte de Sainte Marie à Zamalek (années 1970). Ses archives sont déposées à la Rare Books and Special Collection Library de l'Université Américaine du Caire.

Index des noms

Remarque : Les numéros de pages en italique renvoient aux œuvres illustrées.

Middle East, Social and Cultural Studies
Etudes culturelles et sociales sur le Moyen-Orient

Edited by / Edité par
Irene Maffi, Silvia Naef and Wendy Shaw

This series focuses on encounters, conflicts and transformations from the 15th century to the present and beyond. It invites works from various disciplines of the social sciences and humanities that consider the adoption, development, or reconceptualization of basic social and cultural phenomena in the Middle East, as broadly conceived, at any time from the fifteenth century to the present, particularly in consideration of future implications.

Cette collection vise à approfondir la réflexion sur les rencontres, les conflits et les transformations qui ont eu lieu au Moyen-Orient à partir du XVème siècle jusqu'au présent et même au-delà. Elle souhaite recevoir des propositions venant des sciences sociales et humaines prenant en considération l'adoption, le développement ou la réélaboration de phénomènes sociaux et culturels fondamentaux dans l'aire du Moyen-Orient, conçu dans son acception la plus large, à n'importe quel moment de l'histoire entre le XVème siècle et l'âge contemporain avec une attention particulière à leurs futures implications.

Vol. 1 Ugo E. M. Fabietti
Ethnography at the Frontier. Space, Memory and Society in Southern Balochistan
2011. ISBN 978-3-0343-0422-1

Vol. 2 Alice Bombardier
Les pionniers de la Nouvelle peinture en Iran. Œuvres méconnues, activités novatrices et scandales au tournant des années 1940
2017. ISBN 978-3-0343-2741-1

Vol. 3 Nadia Radwan
Les modernes d'Egypte. Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués
2017. ISBN 978-3-0343-2133-4